DE L'ACTION

DANS LA

TRAGÉDIE DE RACINE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

GEORGES LE BIDOIS

ANCIEN ÉLÈVE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS

PARIS
CHARLES POUSSIELGUE, ÉDITEUR
15, RUE CASSETTE, 15

1900

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547213_0016

DE L'ACTION

DANS LA

TRAGÉDIE DE RACINE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

DE L'ACTION

DANS LA

TRAGÉDIE DE RACINE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

GEORGES LE BIDOIS

ANCIEN ÉLÈVE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

PARIS

CHARLES POUSSIELGUE, ÉDITEUR

15, RUE CASSETTE, 15

—

1900

A M. L. CROUSLÉ

HOMMAGE DE RECONNAISSANCE ET D'AFFECTION

AVANT-PROPOS

Il ne sera traité dans ce livre que d'un caractère de la tragédie de Racine. Elle offre une admirable réunion de qualités dont la plupart ont longuement occupé la critique. Le mérite particulier qui va fixer notre attention est aussi vivement senti que les autres par tous les hommes de goût, et même, je crois, par le gros du public. Mais on l'a peut-être moins souvent analysé ; il n'a fait en tous cas l'objet d'aucun travail suivi. Comme, au point de vue du théâtre, il est de grande importance, on m'excusera, j'espère, d'y consacrer une étude.

Je vais essayer de montrer que la tragédie de Racine n'est pas moins dramatique que poétique, c'est-à-dire qu'elle est faite pour le théâtre, non pas seulement pour la lecture. Le théâtre — en France surtout — veut de l'action (c'est-à-dire du mouvement) ; et par-

tout il suppose aussi du spectacle. Hé bien! nous allons étudier, dans cette tragédie racinienne, un drame plein d'action, où tout se meut, s'agite et vibre. Nous y observerons, du même coup, un spectacle concret, bien *en scène*, d'un intérêt optique considérable.

Ce ne sont pas là, me dira-t-on, de grandes nouveautés. Il y a longtemps que les bons esprits savent à quoi s'en tenir là-dessus. — J'en suis persuadé. Aussi bien toute mon ambition est qu'ils retrouvent, exprimés dans ces pages, quelques-uns de leurs sentiments. S'ils disent « : L'auteur ne m'apprend rien, j'avais pensé à tout cela », je m'applaudirai du moins d'avoir été leur interprète.

G. Le Bidois.

26 octobre 1899.

PREMIÈRE PARTIE

LA SIMPLICITÉ D'ACTION

CHAPITRE PREMIER

LA SIMPLICITÉ

« Ὥσπερ ζώον »

Sommaire : D'un premier mode de la simplicité racinienne : ni « duplicité d'actions », ni « quantité d'incidents ». — Coup d'œil sur Shakespeare. — Racine raffinant ici sur les Grecs. — Deuxième mode de la simplicité : découverte de la complexité de l'âme. D'où complication apparente de son drame. — Coup d'œil sur les Grecs. — La simplicité ainsi fécondée ne coûte rien à l'unité. — Coup d'œil sur le théâtre de Corneille.

Dans la préface de *Bérénice*, Racine nous fait connaître quelques-uns des mérites de son sujet pris en soi-même, puis il ajoute : « Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. » Cette déclaration ne nous étonne pas. Bien avant *Bérénice*, Racine ne manque pas une occasion de prôner la simplicité d'action. Il en parle déjà dans les préfaces de la *Thébaïde*, d'*Alexandre* et de *Britannicus* ; et si, dans ses confidences d'art postérieures à 1670, le poète est surtout occupé d'autres questions, il n'est pas douteux que cette qualité lui demeure aussi chère. On peut affirmer qu'avant comme après *Bérénice*, il n'est pas un sujet traité par Racine qui ne lui ait plu d'abord et ne

se soit recommandé à son choix par sa grande simplicité.

Mais que faut-il entendre au juste par cette simplicité si vantée par Racine, si constante même chez lui qu'elle semble pouvoir résumer tout son art ? S'en fait-on toujours une idée bien exacte ? Et Racine lui-même en a-t-il connu d'abord tout le mérite ? La simplicité d'action ne ménage-t-elle la clarté qu'aux dépens de la sève dramatique, ou, au contraire, a-t-elle en soi quelque vertu secrète de force et de fécondité ?

Il semble que Racine ait commencé par voir dans la simplicité une limite ou une digue nécessaire au drame ; il ne paraît en avoir connu d'abord que le mode négatif et la vertu pour ainsi dire prohibitive. Ainsi, dans la préface de la *Thébaïde*, il reproche à Rotrou d'avoir réuni dans une seule pièce deux sujets différents : cette duplicité d'actions, nous dit-il, a pu nuire à l'ouvrage de Rotrou. Pour lui, il n'a garde d'encourir ce reproche, et nous déclare qu'il dresse à peu près son plan, sur *les Phéniciennes* d'Euripide. Mais la tragédie grecque, quoique plus simple et plus solide que la pièce de Rotrou, paraît encore à Racine d'une simplicité suspecte, d'un intérêt mêlé : elle tient de la chronique ; le sort de Thèbes, la chute de la maison d'Œdipe peuvent y disputer à l'antagonisme d'Étéocle et de Polynice l'attention du spectateur. Racine réduit donc ce sujet à un point unique : la haine des deux frères. Et le sous-titre qu'il donne à son ouvrage en précise le contenu : la vraie,

l'unique matière de *la Thébaïde*, ce sont « les Frères ennemis », c'est-à-dire une passion et une situation d'une extrême simplicité.

Si *la Thébaïde* exclut soigneusement la « duplicité d'actions », *Alexandre* achève de mettre au jour ce que le jeune poète entend par la simplicité. Avec tous les grands souvenirs que le nom d'Alexandre éveille dans la mémoire, il était possible de composer un vaste drame, à la façon des « histoires » de Shakespeare. Par là, Racine se fût trouvé rivaliser, sur la scène, avec Lebrun qui, justement vers 1665, peignait sa fameuse suite des Batailles d'Alexandre. A défaut d'une si vaste entreprise, Racine pouvait du moins se borner à un groupe d'actions mémorables, à l'une ou l'autre de ces époques, Issus ou Arbèles, par exemple, qui, dans la fabuleuse histoire du conquérant macédonien, offrent une riche matière concentrée d'avance, déjà unifiée par l'histoire et toute prête pour le drame. Mais on sait combien Racine réprouvera ces actions remplies de « quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois » (préface de *Britannicus*). Dès *Alexandre*, il a parfaitement conscience des exigences de l'esprit français en matière de simplicité. Il se loue, dans la préface de cette tragédie, d'avoir fait sa pièce « avec peu d'incidents et peu de matière ». Il s'est contenté en effet d'une seule action parmi tant d'autres qui s'offraient à la poésie : il a peint uniquement la victoire d'Alexandre sur Porus. Comme dans *la Thébaïde* il avait tout ramené à la haine de deux frères, il prétend

tout réduire ici à la générosité d'Alexandre. Qu'il gauchisse quelque peu dans l'exécution — son Porus en effet éclipse beaucoup Alexandre, — il n'importe guère en ce moment. Il nous suffit de savoir ce que Racine a voulu faire, et ce qu'il entend, vers 1665, par la simplicité d'action. Pour lui elle exclut à la fois et la duplicité et la profusion des aventures, celle-ci fût-elle même contenue et dominée par l'unité d'un caractère, d'une époque ou d'une fin. La parfaite simplicité, le sujet excellent, pour Racine, c'est un sujet parfaitement un, d'une matière si réduite qu'il semble « fait de rien ». Racine reviendra sur ces vues dans la préface de *Bérénice*. Nul lieu ne paraît plus désigné pour une explication semblable que cette tragédie d'une simplicité unique au théâtre.

C'est donc sur cette conception si épurée de l'action dramatique que Racine fonde, d'abord, l'originalité de son drame ; et, par là, il s'oppose de la manière la plus franche aux dramaturges modernes. Il s'éloigne des imitateurs qui, comme Rotrou, par un procédé de « contamination », mélangent deux pièces en une pour corser leur action. Il ne diffère pas moins de génies plus originaux, comme Shakespeare par exemple, qui, empruntant à la chronique ou à l'histoire, puisent largement à cette source abondante et la laissent parfois déborder dans leur drame. Racine, au contraire, ne laisse jamais s'infiltrer dans le sien qu'un mince filet très limpide. C'est ce qu'un simple coup d'œil d'ensemble jeté sur le théâtre de Shakes-

peare et de Racine permet de comprendre aisément.

Nous choisissons à dessein chez les deux poètes deux œuvres fort différentes, mais qui ont ce caractère commun d'être dans l'un et l'autre théâtre parmi les plus abondantes en action dramatique, *Macbeth* et *Britannicus*. Shakespeare et Racine ont voulu représenter sur la scène l'histoire d'un crime. Ne nous intéressant ici qu'au plus ou moins de simplicité, et, comme le dit Racine, qu'à la *quantité d'incidents* employée par le drame, nous négligeons, bien entendu, toutes autres différences. Celle de la matière mise en œuvre est à elle seule considérable. La victoire sur les rebelles, Macbeth fait thane de Cawdor, Macbeth tenté par les sorcières, et, malgré quelque indécision, entraîné au crime par sa femme ; la consommation du forfait ; puis l'assassinat de Banquo, les visions funèbres de l'assassin et sa fureur de tuer qui s'exerce sur les plus innocentes victimes ; enfin le progrès des terreurs funèbres qui gagnent jusqu'à Lady Macbeth, le déploiement des forces vengeresses et la bête de proie saisie et écrasée dans son antre : telle est la vaste action déroulée sur la scène par le dramaturge anglais. Ce n'est rien moins, on le voit, que la vie publique de Macbeth, c'est son règne tout entier développé sous forme de drame.

Racine ne nous présente pas toute la vie publique, tout le règne de Néron. Il nous le peint empereur depuis quelques années, mais jaloux d'une souveraineté plus effective, impatient du

joug d'Agrippine et attentif aux occasions de ruiner la puissance de sa mère. Mais le poète français, de même qu'il ne remonte pas si haut dans le passé que l'auteur de *Macbeth*, ne va pas si loin non plus dans l'avenir. Il ne nous peint pas toute la série des crimes de Néron, mais seulement un seul crime, son premier crime : « Dans ma pièce, prend-il soin de nous dire, Néron n'a pas encore tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs ; mais il a en lui la semence de tous ces crimes... et il commence à vouloir secouer le joug..... En un mot, c'est ici un monstre naissant. » Racine, par conséquent, ne prend qu'une seule action au lieu de la série entière développée par Shakespeare. Il fait tout son drame de ce qui fournissait seulement à Shakespeare la matière de quelques scènes. Les mêmes réflexions viennent à l'esprit, si l'on rapproche ensemble d'autres pièces des deux poètes. Sans parler de ces vastes compositions dramatiques, *Richard III*, *Henri V*, etc., qui n'ont pas leur pendant dans la tragédie de Racine, des drames beaucoup moins touffus ne laissent pas encore d'être beaucoup plus chargés de matière que celles des tragédies de Racine qui paraissent s'en éloigner le moins. Quelle différence pour la quantité d'action entre *Othello*, par exemple, et *Bajazet* ! Ces deux pièces développent une sombre histoire de jalousie. Mais on sait à quoi se borne Racine. Shakespeare ne se contente pas, comme lui, de nous montrer la naissance, les progrès, et les terribles conséquences de la jalousie ; il commence

par nous exposer l'amour d'Othello pour Desdémone, il met en scène le désespoir du père abandonné, il peint en traits ineffaçables la grandeur d'âme de l'époux. Il s'ensuit qu'au lieu du désespoir d'amour que nous offre Racine, Shakespeare nous représente ici tout au long l'histoire complète d'un amour tragiquement malheureux. L'exemple de *Macbeth* et d'*Othello* peut suffire à nous rappeler ce qui aussi bien se passe de démonstration. Soit qu'il remonte plus haut dans la série des antécédents, soit qu'il pousse plus loin la suite des conséquences, par l'une et l'autre extrémité, le vaste drame shakespearien dépasse, enserre et contient la tragédie racinienne. Emprunté toujours directement à l'histoire ou à la chronique, ce drame est lui-même une histoire ; la tragédie de Racine, quelle que soit son origine, n'est jamais, en son étendue et en son mode de développement, que la crise d'une histoire.

Cette formule, fréquemment répétée depuis Gœthe et devenue banale, ne nous renseigne pas exactement sur le caractère vrai du sujet racinien. Elle peut en effet servir à distinguer la tragédie française du drame moderne, espagnol, anglais ou allemand. Nous aurons à nous demander si elle s'applique avec la même rigueur ou de la même manière à Corneille et à Racine. Nous ne nous proposons ici que de montrer en quel sens Racine est plus simple que Shakespeare : c'est, on le voit, en ce qu'il admet beaucoup moins d'événements dans son drame et se borne, pour parler comme

le poète, à une action « chargée de peu de matière ».

Cette extrême simplicité qui nous frappe tant aujourd'hui fut sensible de bonne heure aux contemporains de Racine, et ses ennemis ne manquèrent pas de l'incriminer sur ce point. On concéda sans doute au poète le mérite de la clarté. Mais on n'attendit pas qu'il eût composé *Bérénice* pour taxer ses drames de maigreur. Dès *Alexandre*, les esprits chagrins croient trouver le défaut de ce nouveau théâtre : « La plus importante objection que l'on me fasse, écrit Racine dans sa préface, c'est que mon sujet est trop simple et trop stérile ». Et de l'auteur même d'*Andromaque* et de *Britannicus*, Segrais ne craindra pas de dire : « La matière lui manque et il dit des choses très communes pour donner à ses scènes la longueur qu'elles doivent avoir. Il y a plus de matière dans une seule scène de Corneille que dans toute une pièce de Racine ». Qu'aurait donc dit Segrais, s'il avait connu Shakespeare ?

*
* *

A défaut de la richesse d'un Shakespeare, Racine, pensera-t-on, atteint sans doute la simplicité des tragiques grecs. Versé, comme peu d'hommes l'étaient à cette époque, dans la langue d'Homère et de Pindare, et vivement épris, comme il en fait profession, de la sobriété, de la mesure exquise de Sophocle, il ne peut se faire qu'il n'ait ajusté son drame sur celui des Grecs;

apparemment il entend et pratique comme les Grecs la simplicité de l'action. — Il ne faut pas se fier à cette supposition, car la vérité est tout autre. Racine se rapproche sans doute, autant que le peut un moderne, de la sobriété des Grecs. Mais parce qu'il est un moderne, et le plus moderne peut-être des écrivains classiques, sa simplicité diffère beaucoup de celle des Anciens. Laissons les mœurs et la langue. A ne considérer que l'action proprement dite, la vérité est que Racine a sur ce point une conception originale de la simplicité. Il se pourrait même qu'en cette matière il ne différât pas moins des Grecs que de Shakespeare.

Plus d'un critique a montré avant nous — et d'une manière propre à décourager toute tentative nouvelle — que le poète, ennemi de la duplicité d'actions et de la multiplicité d'incidents, avait raffiné, à cet égard, même sur la grande simplicité des Grecs. Nul n'ignore aujourd'hui que ce resserrement du drame, réduit à une stricte unité, Racine ne l'a pas fait subir seulement à la *Thébaïde*, mais encore à *Andromaque* : des deux drames soudés ensemble dans l'*Andromaque* d'Euripide, ou du moins de ce qui aux yeux des modernes peut ressembler à deux sujets distincts, — la jalousie d'Hermione et la mort de Pyrrhus, — Racine n'en fait qu'un seul : car ces intérêts successifs et divers se fondent ici étroitement, et selon le mot de Pylade,

Tout dépend de Pyrrhus et surtout Hermione,

tandis que Pyrrhus lui-même dépend uniquement d'Andromaque. Considérée de ce point de vue l'action de la nouvelle *Andromaque* est la simplicité même. Rien n'est plus évident. Mais prenons garde d'abonder dans ce sens. Ce serait mal comprendre l'originalité de Racine. Dans cette même *Andromaque*, où l'on sait que le poète renchérit sur l'unité d'action de l'original grec, il ne laisse pas d'ajouter beaucoup de son fonds propre ; s'il ôte d'une main, c'est pour donner de l'autre ; et ce qu'il apporte au drame, bien loin de rétablir l'équilibre primitif, fait pencher la balance dans un sens imprévu. En sorte que ce drame prétendu simplifié peut, vu d'un certain angle, offrir d'abord quelque complication.

En effet, au lendemain d'*Alexandre*, soit par suite des critiques dirigées contre cet ouvrage, soit plutôt par le développement de son génie affranchi de tutelle et tout à fait conscient de son art, Racine modifie fort heureusement sa conception primitive. Au lieu de considérer uniquement la simplicité comme une pure barrière opposée à l'envahissement du drame par la chronique, voilà qu'il y découvre un principe de fécondité, une source abondante d'action. Le cœur humain, qui était déjà pour le poète le seul spectacle intéressant, se révèle plus complètement à lui ; il lui apparaît comme le siège et l'enjeu, comme le théâtre permanent d'une lutte toujours renouvelée entre des passions antagonistes. C'est ce drame profond et déchirant qui sera désormais la matière, toute

la matière de sa tragédie. Rien ne permet mieux de mesurer l'importance d'une telle innovation qu'un rapide coup d'œil jeté sur les drames imités d'Euripide.

Le sujet de l'*Andromaque* moderne n'est rien moins que celui de la tragédie originale. Quelles que soient les différences de mœurs, de situation et de ton, il en est une qui, au point de vue où nous sommes, semble tout à fait radicale. L'hésitation de l'Andromaque d'Euripide, son incertitude entre l'amour maternel et l'amour de la vie (il n'y a rien là pour la fidélité conjugale) n'occupe qu'une scène unique. L'hésitation de l'Andromaque moderne, « veuve d'Hector et mère d'Astyanax », par conséquent partagée entre la fidélité conjugale et le dévouement maternel, ne remplit pas moins de trois actes entiers dans la pièce française. Cette différence n'affecte pas seulement la situation morale, le caractère d'un personnage; mais comme tout, dans la tragédie de Racine, est suspendu aux résolutions d'Andromaque, et parce que le doute déchirant de cette femme se communique par contagion aux autres personnages du drame, à Pyrrhus partagé entre le désir et le dépit, à Hermione consumée à la fois d'amour et de haine, et à Oreste enfin qui flotte un instant entre l'honneur et le crime, il s'ensuit donc que cette tragédie, plus simple que le drame grec par la concentration de l'intérêt sur une figure centrale, est à d'autres égards plus complexe. On comprend qu'une critique curieuse de formules

simplistes se soit parfois déconcertée en face d'un tel ouvrage. N'en doutons pas, *Andromaque* est simple, mais d'une simplicité riche. Il est vrai qu'un personnage dominant en concentre l'unité ; point de péripéties fortuites, les événements extérieurs n'ont rien à faire ici, le cœur est tout. Mais ce cœur qui fait les frais du drame et constitue le spectacle, s'il en exclut les complications adventices, s'il en assure la simplicité, ne laisse pas en même temps d'y apporter et d'y faire retentir sa duplicité essentielle.

> Mon Dieu, quelle guerre cruelle !
> Je trouve *deux* hommes en moi,

écrira un jour le poète. Ces deux hommes qui sont en chacun de nous, cette duplicité radicale, constante, grosse d'action et de passion, Racine, dès *Andromaque*, la met dans tout son jour ; il la peint chez son héroïne, chez Pyrrhus, chez Oreste, chez Hermione. C'est à cette dualité que devait aboutir le principe de simplicité. Mais le consommant, elle l'épuise : qui va jusqu'à ce point peut paraître suspect d'excéder la simplicité.

Aussi bien, dans les pièces suivantes, *Britannicus* et *Bérénice*, Racine semble pris de scrupules ; il se réduit à une conception plus sévère. Dans ces deux tragédies, l'hésitation d'un personnage unique fait tout le fond du drame. Néron, clef de voûte de *Britannicus*, c'est l'Oreste d'*Andromaque* dont le passage de la vertu au crime remplirait non pas une scène, mais plusieurs actes,

sinon une pièce entière. Titus, de son côté, semble une réplique du portrait de Néron. Il n'y a plus place pour d'autres doutes concertants. L'action s'est donc simplifiée.

Chose curieuse, dès que le poète rivalise avec Euripide, son drame paraît moins simple, et il l'est. La critique a relevé de nombreuses et grandes différences entre son *Iphigénie* et la tragédie grecque. Nous ne mentionnons pas celles des mœurs, du ton, du style. Mais pour l'action, il en est une qui a une extrême importance. Quand nous considérons comme l'Agamemnon d'Euripide a tôt fait de prendre son parti, comme il s'ancre dans sa farouche décision et le peu qu'elle semble coûter dans le reste du drame à sa sensibilité paternelle, nous sommes peut-être tentés de le comparer à quelque héros de Corneille, à Polyeucte par exemple; mais que nous avons de peine à reconnaître en lui le prototype de l'Agamemnon racinien, si complexe, si incertain, si cruellement divisé contre lui-même! Une seule chose est plus difficile, c'est de reconnaître le drame grec, *suite d'images* naïves, pathétiques, mais un peu désunies, dans la pièce française dont un poignant problème moral, un doute plein de contradictions et de combats intimes constitue le sujet et fonde la riche simplicité! Si Racine a fait dans sa pièce une part à l'aventure — il le fallait pour notre scène, — on ne retrouve pas moins dans le nouveau drame cet art tout racinien qui, laissant aux mouvements passionnés

du cœur le premier rôle, ne semble propre qu'à appauvrir l'action, tandis qu'il l'enrichit beaucoup.

Du point où nous sommes, en face de l'*Iphigénie* française, il nous est facile de juger combien la simplicité de Racine, après s'être subtilisée, raffinée, comme je l'ai dit, se féconde elle-même. Le cœur qui est devenu, pour Racine, le principe et le théâtre de l'action, donc l'unique objet du spectacle, ce cœur, attentivement considéré, s'est bientôt révélé comme une source intarissable d'énergies. De toutes les forces qu'il recèle, aucune n'est plus fondamentale, plus primitive, plus essentielle, plus riche aussi, on le verra, d'effets tragiques et pathétiques, que l'amour. L'amour est sa fonction propre et comme sa raison suffisante. L'amour joue donc dans ce drame d'action et de passion un rôle considérable. Il n'est presque aucun personnage de Racine dont la vie morale ne s'allume à ce feu. Il y aura lieu de s'expliquer sur la vérité profonde d'une telle conception. Bornons-nous ici à une courte remarque. La découverte de l'amour, sa mise en action comme mobile dernier du drame peut bien être une conséquence du principe de simplicité, il n'est pas moins clair que, de même que le doute, il n'en sort qu'en le dépassant. Car tous ces amours qui se mêlent, se croisent, se confondent et viennent incessamment se heurter aux mêmes écueils, s'ils font un spectacle animé et dramatique, ne laissent pas d'offrir à l'esprit un intérêt moins simple que celui de la tragédie grecque.

Elle ne présente rien d'une telle mêlée. L'Iphigénie antique n'est sensible qu'à la douceur de vivre; elle n'a pas de rivale dont la haine jalouse vienne accroître les mouvements de l'action et contribue à agiter le drame. Elle seule attire tous nos regards. Que la pièce grecque paraît simple en face de notre tragédie!

Phèdre qui clôt la série des drames imités de la Grèce résume tous les modes et tous les mérites de la simplicité racinienne. Le poète commence, en effet, par supprimer cette action divine qui, chez Euripide, contenait en germe l'action humaine, l'enveloppait par ses extrémités, la pénétrait de toutes parts et lui disputait l'intérêt : ici encore, de même que pour la *Thébaïde*, la simplicité exclut avant toutes choses la « duplicité d'actions ». Mais, comme dans les tragédies qu'on vient de passer en revue, cette concentration enrichit plutôt le drame qu'elle ne l'appauvrit. Racine n'écarte la divinité de la scène et ne relègue Hippolyte au second plan que pour mettre le cœur de Phèdre dans le jour le plus lumineux. Nul conflit de déesses, mais chez Phèdre elle-même, le plus profond, le plus animé, le plus cruel débat dont jamais âme humaine ait été le théâtre. Ce conflit pathétique, influant sur le drame, y produit une suite de démarches vives et agitées, des mouvements entraînants, des reculs soudains, des catastrophes précipitées et terribles, bref une agitation qui diffère on ne peut plus de la marche directe et du cours vif, mais régulier, de

la tragédie grecque. Enfin, l'amour d'Hippolyte et d'Aricie achève de dénaturer la simplicité antique et consomme le caractère nouveau de l'action. Dans tout le théâtre imité des Grecs, la simplicité de Racine est donc unité, concentration, mais aussi — par une conséquence naturelle — découverte de l'âme, production et mise en lumière de ses plus actives énergies. Il s'ensuit, comme nous le montrerons plus loin et comme on l'aperçoit déjà, que le drame à son tour est un jeu animé d'actions et de réactions, un savant calcul de péripéties, un conflit, une mêlée de passions.

Sous l'influence de ces diverses causes, la simplicité du sujet racinien revêt un caractère si original, si exceptionnel, si déconcertant même pour les esprits systématiques ou pour les délicats prévenus en faveur d'une autre forme d'art, que quelques critiques ont cru pouvoir relever dans ce drame un manque d'unité. Patin trouvait dans *Iphigénie*, « au lieu d'une intrigue simple, une *grande complication* d'intérêt ». Fénelon est allé jusqu'à dire que Racine « a fait un *double spectacle* en joignant à Phèdre furieuse Hippolyte soupirant... Il fallait, ajoute-t-il, laisser Phèdre toute seule dans sa fureur; l'action *aurait été unique*... etc. ». Voltaire lui-même fait à son tour — mais pour aboutir à une autre conclusion — une concession en ce sens : « Il y a manifestement *deux intrigues* dans l'*Andromaque* de Racine, celle d'Hermione aimée d'Oreste et dédaignée de Pyrrhus, celle d'Andromaque qui voudrait sauver

son fils et être fidèle aux mânes d'Hector. » Or, d'*Andromaque* à *Phèdre*, il n'y a pas une seule tragédie de Racine dont on n'en pourrait dire autant; et si le fait est vrai de l'une, il l'est de toutes.

Mais plutôt, il ne l'est d'aucune. Ne parlons pas ici de *grande complication d'intérêt*, ni de *double spectacle*; ni non plus — et encore moins — de *deux intrigues*, dussions-nous ajouter de suite avec Voltaire : « ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble » que l'unité est sauve. L'unité ne court pas péril dans le drame racinien. Pour être d'une autre sorte que celle d'Euripide, elle n'est ni moins scrupuleuse, ni moins exacte. Ces intérêts, ces passions secondaires se subordonnent si rigoureusement à une passion principale, elles concourent avec un si parfait ensemble à une fin unique qu'on ne peut rien concevoir de plus ramassé, de plus un et de plus solide. On a marqué plus haut que dans la pièce d'*Andromaque*, c'est à cette femme que l'action se rapporte tout entière : beaucoup mieux que dans l'original grec, celle-ci mérite de donner son nom au drame, car elle en fait la synthèse et en détermine l'unité. Mais, dans *Iphigénie*, qu'est-ce que l'épisode d'Ériphile, sinon un acheminement direct, un moyen nécessairement lié au nouveau dénouement ? Ériphile et son amour importent peu par eux-mêmes, et la jeune fille ne nous est présentée que comme « une autre Iphigénie » destinée uniquement à sauver la véritable. C'est

celle-ci dont le sort fait question ; c'est elle qui, dominant peu à peu toute la pièce, lui imprime la plus étroite unité et, comme on l'a vu d'Andromaque, en est en toute justice le héros éponyme.

Quant à *Phèdre*, ce « double spectacle » que Fénelon affecte d'y voir n'est qu'un abus de mots. Car ici, dans toute la rigueur du terme, nous n'avons d'yeux que pour Phèdre. Et Racine l'a voulu ainsi. Il ne lui suffit pas de donner à cette femme un rôle qui dépasse sensiblement la mesure ordinaire, de ne lui faire quitter la scène qu'à de rares instants ; il ne se contente même pas de lui sacrifier Hippolyte : il veut qu'elle fasse tout et qu'elle soit tout dans la pièce qui porte son nom. Si nous nous laissons distraire de la contemplation de Phèdre pour arrêter notre vue sur les amours d'Hippolyte et d'Aricie, ce n'est pas la faute de Racine : il leur ménage soigneusement la place, il les subordonne exactement à son sujet qui est la peinture des ravages de l'adultère. Aussi pourrait-on plutôt blâmer dans cet épisode un manque d'intérêt qu'une complication ou une concurrence d'intérêt. C'est là d'ailleurs la véritable pensée de Fénelon ; il entend incriminer une faute contre les mœurs et la poésie plutôt que contre l'unité. Quoi qu'il en soit, l'unité de la pièce ne saurait être douteuse : toute la tragédie, c'est Phèdre. Celle-ci paraît sans cesse, elle remplit la scène et le drame : il n'est pas une action qui ne parte d'elle comme de son premier principe, pas un événement qui ne fasse retour à elle comme à son dernier terme. Sa

confidence à Œnone ouvre la pièce, ses déclarations à Hippolyte la nouent; puis, en face de Thésée, son silence autorise le meurtre, en attendant que ses suprêmes aveux ferment le cycle et consomment tout dans l'harmonie. Il faut désespérer de rencontrer l'unité, si ce n'en est point là un très authentique exemplaire.

En regard du théâtre de Corneille la simplicité de Racine achève de se découvrir à nous dans sa riche et solide unité, et du même coup le véritable *sujet* de la tragédie racinienne nous apparaît clairement. Rapprochons en effet cette même *Andromaque* — dont l'unité semblait faire question tout à l'heure — du *Pertharite* de Corneille. Il n'est pas exact que l'on trouve dans *Pertharite*, comme l'avançait Voltaire, « toute la disposition de la tragédie d'*Andromaque* »; du moins peut-on lui accorder qu'on y découvre sans trop de peine « le germe de cette belle tragédie ». Dans les premiers actes nous voyons une captive aimée de son vainqueur et pressée par lui d'accepter sa main sous peine de voir périr son fils. Rodelinde correspond à Andromaque, Grimoald à Pyrrhus. Pour augmenter la ressemblance, Grimoald-Pyrrhus n'aime Rodelinde-Andromaque qu'aux dépens d'une autre Hermione, Edwige; et celle-ci, à son tour, recherchée par Garibalde, se déclare prête, comme Hermione, à écouter les vœux de ce nouvel Oreste, s'il consent à la venger. Comme dans *Andromaque* enfin, après que les deux premiers actes de *Pertharite*

nous ont montré les refus que la captive oppose à son vainqueur, vers le milieu du drame elle feint de consentir à l'odieux hyménée. Voilà sans doute quelques rapports curieux et d'ailleurs fort connus. Mais là se borne la ressemblance. Pour nous exprimer comme Racine faisait touchant *la Thébaïde* de Rotrou, le reste de *Pertharite* est « une autre tragédie, où l'on entre dans des intérêts tout nouveaux; le poète a réuni en une seule pièce deux actions différentes ». En effet, l'époux de Rodelinde, Pertharite, qu'on croyait mort, est vivant; et le drame tourne à un duel où finalement les deux adversaires, Pertharite et Grimoald, font assaut de désintéressement et d'héroïque générosité. Ainsi cet ouvrage déconcertant, qui semblait d'abord faire pressentir quelque *Andromaque*, rappellerait plutôt à certains égards, dans sa seconde moitié, *Cinna* ou *Polyeucte*. Rien de plus disparate.

Cette duplicité d'actions n'est cependant ni le seul, ni le plus grand obstacle à la simplicité. La préoccupation qu'ont ici tous les personnages de ne rien faire de commun les jette à chaque instant dans des situations où ils ne font plus rien d'intelligible. Le drame se charge ainsi d'incidents et de complications qui embarrassent l'action et déroutent le spectateur. Pertharite revenu, Edwige qui devrait saisir avec empressement cette occasion si opportune de regagner Grimoald, repousse ses avances et tracasse sans profit. Mais que fait Pertharite? il joue les Polyeucte, et s'avise de vouloir

léguer sa femme à Grimoald. Quant à Grimoald, au moment même où il triomphe de Pertharite, il surcharge, — il obstrue — l'intrigue, de la plus grosse et de la plus inattendue péripétie : jaloux apparemment de la gloire d'Auguste, le roi Lombard exécute d'un coup ce que le héros de *Cinna* n'avait pu tenter qu'en deux fois : d'un seul geste, mais immense, il pardonne et il abdique. On voit par là jusqu'à quel point l'émulation de la grandeur morale, la fureur de l'extraordinaire outrage la vraisemblance. On ne voit pas moins combien elle surcharge et complique l'action. « L'illustre effort », comme s'exprime Rodelinde, ne laisse pas d'être contagieux ; prodigué à l'envi par tous les personnages, il coûte beaucoup à la simplicité dans tous les sens du mot.

Nous signalions tout à l'heure dans *Pertharite* une duplicité de composition qui semble faire de cette tragédie la réunion de deux drames juxtaposés. Les pièces de Corneille offrent souvent une autre sorte de duplicité, celle-ci plus radicale et peut-être plus dommageable encore pour la simplicité d'action. Le poète nous y propose un double objet, l'amour et la gloire, et notre intérêt y flotte sans cesse de l'un à l'autre, sans savoir où se prendre, sans se fixer jamais. Sans doute le héros de Corneille — au moins dans une bonne partie de son théâtre — subordonne l'amour à la politique ; il ne voit dans cette disposition de l'âme qu'un expédient commode pour arriver à sa véritable fin, à son seul but, qui est la domination et la

gloire. Et loin de s'offenser, il s'applaudit plutôt qu'on lui dise :

> Ainsi tout votre amour n'est qu'une politique.
> (Albin à Othon. *Othon*, I, 1)

Cet amour qui n'est qu'une industrie ou un moyen pour autre chose que lui, qui n'est pas peint pour lui-même et n'existe pas par lui-même, n'est plus lui-même. Corneille depuis ses chefs-d'œuvre ne nous offre que le travestissement, que la plus froide et la plus vaine copie de l'amour. Mais tel est notre attrait pour ce sentiment que, pour peu que nous en entendions le nom, voilà notre attention captée, nous sommes tout yeux et tout oreilles. Est-ce l'amour, à cette fois ? Non, ce n'en est que la singerie ; quelque conjoncture se produit, le héros cesse d'aimer, et tout de même que Grimoald :

> Avec un autre sort il *prend* un cœur tout autre,

ce qui veut dire apparemment qu'il aimait une femme et qu'il ne l'aime plus, mais qu'il en aime une autre. Voyez Othon : il recherchait Plautine pour l'appui escompté de son père, Vinius, consul influent sous Galba. Mais il apprend, et de Vinius lui-même, que l'empereur

> *Veut nommer* pour César un époux de Camille ;

qu'à cela ne tienne, Othon aimera Camille. Il l'aimera, du moins, autant et aussi longtemps qu'il convient pour accroître ses chances : du moment que l'Empire et Camille cesseront de ne faire qu'un, Othon cessera aussi de rechercher Camille ; l'em-

pire seul lui tient à cœur. Il revient ensuite à Plautine d'où il était parti. Mais que nous importe après tout ? Que nous font ces amours qui ne sont pas l'amour ? de quel droit prennent-ils tant de place dans une action toute politique ? pourquoi ces épisodes s'enflent-ils démesurément et donnent-ils naissance à leur tour à d'autres péripéties d'ordre sentimental, puisqu'ils ne sont que des moyens essentiellement subordonnés et temporaires ? ce change incessant — c'est ainsi qu'on nommait les métamorphoses de l'amour — rend la simplicité impossible. Il ne surcharge pas seulement l'action de quantité d'incidents imprévus, il ne déroute pas seulement notre intérêt, il détruit l'unité du drame dans sa vraie source qui est le cœur humain.

Il est vrai, dira-t-on, qu' « avec un autre sort » le héros prend ou semble prendre un « autre cœur ». Mais il ne faut pas être dupe des mots ; il ne s'agit que d'un amour qui succède à un autre, changement tout de surface ; le fond du cœur n'est pas atteint ; il conserve l'intégrité de son énergie, et celle-ci assure en définitive l'unité et la simplicité du drame. — Prenons garde pourtant que si le héros donne quelque prise au sort, il n'est plus seul à diriger l'action ; il admet à côté de lui un pouvoir étranger avec lequel il doit compter. Alliée ou antagoniste, la fortune s'immisce dans le drame, elle en devient un acteur important. La tragédie de l'héroïsme n'a pu devenir celle de la politique sans s'assujettir aux principales conditions de cet art qui est, on

s'en souvient, adresse à faire naître les conjonctures favorables, à saisir les occasions, à tirer parti des hommes. La politique suppose donc la mise en jeu de forces diverses et multiples. Ce qui s'ensuit de là pour le drame, on le conçoit sans peine. L'action échappe en partie au héros pour devenir le fait de nombreux acteurs secondaires ; issu de plusieurs sources à la fois le flot des événements grossit, le cours de l'action se charge et se complique. Si l'on comparait *Tite et Bérénice* à *Bérénice*, ou encore *Othon* à *Britannicus* ou à *Mithridate*, on se rendrait facilement compte que la politique, en même temps qu'elle porte atteinte au caractère héroïque du drame, y altère la simplicité de l'action. Tite est le plus inerte des héros de Corneille ; mais en revanche Domitie, Domitian, Bérénice s'agitent pour lui, nouent autour de lui tout un réseau d'intrigues. Othon lui-même, beaucoup plus agissant — au moins au dénouement du drame — l'est infiniment moins que Mithridate et que Néron. Et ces tragédies de Corneille, *Othon*, *Tite et Bérénice*, dont le héros n'agit que temporairement ou n'agit pas du tout, sont cependant beaucoup plus lourdes d'action, beaucoup plus compliquées que les tragédies les plus substantielles de Racine. Tant il est vrai que la politique dans le drame est contraire à la simplicité !

On le voit, dans une bonne partie du théâtre de Corneille, dans celle précisément qui par la nature des sujets se refuse le moins à être rapprochée de la tragédie racinienne, la duplicité se rencontre à

chaque instant et sous toutes ses formes : « duplicité d'actions » proprement dite (au sens où l'entendait Racine ; cf. les deux drames successifs qui composent *Pertharite*) ; prodigalité d'actions et d'incidents due soit à la surabondance de la sève héroïque (*Pertharite*), soit au caractère politique du drame qui suppose un nombreux concours d'agents (*Othon*, *Tite et Bérénice*) ; enfin flottement du sujet et de l'intérêt qui oscille sans cesse de l'amour à la gloire. Chose curieuse, ici la dualité est partout, sauf pourtant dans le cœur du héros. Les grands personnages cornéliens ont bien pu balancer entre l'humanité et l'héroïsme, quand ils s'appelaient Rodrigue ou Auguste ; mais il était aisé même au temps de leur plus grande ressemblance avec le commun des hommes, de prévoir qu'en eux le conflit intime des mobiles serait de courte durée. Car c'est ce même Auguste, le plus ondoyant, le plus hésitant et à cet égard le plus faible et le plus humain de tous les personnages de Corneille, qui a pourtant fixé à tout jamais la volonté héroïque. JE LE VEUX ÊTRE, DONC JE LE SUIS, parole vraiment émancipatrice ; c'est le *Cogito ergo sum* dans l'ordre de la moralité, c'est le mot d'ordre que se transmettent désormais tous les héros, c'est aussi la plus précise définition et de l'âme des personnages et du sujet du drame. L'âme du héros en effet n'est plus que volonté, l'action n'est plus que l'affirmation de la volonté du héros. Fournir cette volonté de motifs ou d'obstacles, ce n'est pas la développer, l'accroître dans sa force, mais seulement multiplier

pour elle les occasions de s'affirmer. Car elle est dès l'abord tout ce qu'elle sera, tout ce qu'elle peut et doit être. Cette complexité de la tragédie de Corneille, dont nous avons relevé tout à l'heure les modes principaux, il ne faut donc pas s'y tromper, elle n'est qu'à la surface ou dans les choses; au fond, il y a l'âme qui est d'une solidité constante. Théodore n'est pas seule ici à « n'être autre chose qu'un terme qui n'a ni bras ni jambes, et par conséquent point d'action » (*Examen de Théodore*); les héros de Corneille en grande majorité sont aussi des termes, c'est-à-dire des volontés solides et tout d'une pièce, d'immuables volontés. Cette complexité apparente marque donc une grande simplicité. Chez Racine au contraire la dualité est au fond de tout : il n'y a de simple que l'art.

Il est temps de se faire une idée précise du sujet racinien et de tenter une définition de sa simplicité. Si l'action de la tragédie de Corneille est, à l'ordinaire, non pas la formation, mais plutôt l'affirmation de la volonté héroïque, l'action de Racine, en dernière analyse, est l'enfantement de la résolution, avec son cortège de souffrances et tout ce qui s'ensuit d'effets pathétiques immédiats. Un doute tragique est, nous l'avons vu, au cœur de chacune de ses pièces. Rien de semblable dans Euripide. Corneille, au cours de sa longue carrière, rencontre par aventure ce puissant ressort d'action, mais il ne le fait jouer qu'en passant (*le Cid*, *Cinna*): sa conception du vouloir aboutit à tout autre chose,

Je ne vois que l'auteur d'*Hamlet* qui ait compris avant Racine la fécondité dramatique, la beauté et la vérité d'un tel spectacle ; mais Shakespeare n'a fait qu'un *Hamlet*. On peut dire que Racine, d'*Andromaque* à *Phèdre*, n'a fait que des *Hamlet*.

Or toute la simplicité de la tragédie racinienne vient buter à ce point. L'action est simple en ce que tout y est suspendu, étroitement rattaché à un seul personnage, et, dans ce personnage unique, à un principe unique, qui est le cœur. Si le cœur maintenant n'est qu'agitation et palpitation, c'est qu'il vit d'une vie intense. Nous reviendrons sur ce sujet : qu'il nous suffise de dire que ce double mouvement, ces battements alternés donnent le branle à l'action, portent partout la sève, et font de l'ensemble du drame un tout simple et complexe à la fois, c'est-à-dire un organisme animé et vivant. La simplicité de la tragédie racinienne n'est donc, selon la mesure et le pouvoir de l'art, que la simplicité de la vie. Et ce drame qui respire la vie, qui se meut et palpite, est vraiment tel qu'*un vivant* : ὥσπερ ζῶον.

CHAPITRE II

LA DURÉE

« Mais tu n'as qu'un moment : parle. »

Sommaire : Du temps théâtral « laissé à l'imagination » : Corneille. — Du temps réel et clairement marqué : Shakespeare. — Du long laps de temps *supposé* par l'action de Racine. — Qu'il marque souvent les moments, comme Shakespeare. — Du peu de temps *réellement* employé. — De l'avant-scène. — Que ce drame est un dénouement, mais un dénouement complet. — Crise. Drame des plus actifs et des plus dramatiques.

On dit souvent : « La tragédie de Racine, qui est une crise, se réduit de soi-même à une courte durée. L'unité de temps, loin d'être pour ce drame une convention artificielle et gênante, en découle de source. Ne parlons plus ici de contrainte, ni de règle. Pour le drame racinien l'unité de temps est toute naturelle et facile : elle est sa forme substantielle. » D'accord. Mais aucun drame ne peut se soustraire tout à fait à la condition du temps. Que celui de Racine en use aussi peu qu'on voudra, encore faut-il qu'il en use. Peut-être même en consomme-t-il, ou du moins en suppose-t-il plus qu'on ne croit. Cette économie de la durée chez Racine vaut la peine d'être étudiée.

De toutes les conceptions dramatiques, ce n'est pas, selon nous, celle de Racine, mais plutôt celle de Corneille qui, prise en soi, serait la plus indépendante de la durée, la plus apte à se réduire à l'unité de temps. Le sujet cornélien, réduit à son point essentiel, à son germe premier, est, nous l'avons dit, l'affirmation de la volonté. Sans doute, cet acte simple en soi suppose un temps très court; il est complet, il s'accomplit dans un instant. Mais une action unique, si éclatante qu'on voudra, ne peut remplir un drame ; Corneille doit donc, pour fournir sa carrière, donner à cette action principale tout un cortège d'actions secondaires et subordonnées. Il multiplie donc, soit les obstacles qui s'opposent à la volonté, soit les circonstances qui la favorisent; bref, il lui prodigue les occasions de s'affirmer. Par suite, une durée plus ou moins longue s'impose à l'action de Corneille. Comme d'ailleurs, son drame fait une part importante aux « affaires publiques » ; que par suite, « il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'État » (*Discours de la Tragédie*), il en résulte que l'histoire, ou, si l'on veut, la politique tend à son tour à le charger de matière, et par conséquent à en prolonger la durée. C'est surtout sous l'influence de l'histoire que le drame de Corneille se remplit, comme le dit Racine, « de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois ». Ainsi le sujet cornélien, qui, dans sa donnée première et sa conception fondamentale, semblait n'avoir

que faire du temps, est induit, par la force des choses, à se dilater dans le temps. Mais au cours de cette inévitable extension, le poète se heurte à une barrière fraîchement posée et surveillée par la critique avec un soin jaloux. C'est la règle des unités. Dans l'espèce, elle commande au poète de « réduire toute l'action tragique en un jour » (*Discours des trois unités*). On le devine, Corneille qui a enflé son drame de la manière et pour les raisons indiquées, ne s'assujettira pas sans peine à cette rigoureuse obligation. Il lui arrivera d'abord d'y gauchir. Les personnages du *Cid* semblent « travailler à l'heure », disait Fauriel; ils ont, insiste Sainte-Beuve, « toujours la montre à la main ». Corneille, il est vrai, s'aperçoit bientôt de cette affectation « qui n'a servi, dit-il, qu'à avertir les spectateurs de la contrainte » avec laquelle il a réduit sa pièce à l'unité de temps (*Discours de la Tragédie*). Aussi bien n'aura-t-il garde désormais de « marquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midy au troisième acte et qu'il se couche à la fin du dernier » (*Discours des unités*). Et quand il tente de fonder en raison la règle d'unité, après avoir raffiné et subtilement distingué le jour naturel du jour artificiel, après avoir affecté de renchérir sur les plus rigoureuses exigences : « ne donnons, s'il se peut, à l'une (l'action) que les deux heures que l'autre (la représentation) remplit », écoutez comment il conclut : « Sur tout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs ». Le vœu paraît fort

modéré, et Corneille lui-même en donne une explication faite sans doute pour rallier tous les suffrages. Mais que Chapelain se défie, le subtil Normand pourrait bien avoir sa pensée de derrière la tête. Car si nous permettons au poète de « ne déterminer jamais le temps que la durée emporte », ne lui permettrons-nous pas du même coup d'user du temps à sa guise? Cette durée qui se dissimule et n'a plus de mesure appréciable échappe à la critique; mais elle échappe aussi en un sens à la réalité. Ce temps, en effet, n'est plus ni trente heures ni vingt-quatre, ni « un jour naturel », ni « un jour artificiel ». Appelons-le par son nom, c'est une pure idée, c'est un jour de fantaisie. En matière de lieu, le poète proposera d'introduire, à l'exemple des jurisconsultes, « des fictions de théâtre ». Je ne sais si je m'abuse, mais ce qu'il propose déjà ici en matière de durée ressemble étrangement à une de ces fictions de théâtre. A coup sûr, ce n'est pas tout à fait de la sorte que d'Aubignac entendait la règle des vingt-quatre heures.

Corneille, candide jusque dans la subtilité, s'excuse, à la fin du discours, de ce qu'il nomme ses « hérésies ». On l'eût étonné beaucoup de lui dire que cette fois au moins il n'est pas si hérétique; que les anciens, dont il craint tant de s'écarter, n'ont ni observé, ni connu la « règle des vingt-quatre heures » et, qu'à bien prendre les choses, la durée des tragédies grecques est indéterminée, tout abstraite et poétique. Ici se

rejoignent par une coïncidence curieuse Corneille et les tragiques grecs. Mais, tandis que le génie grec avait trouvé tout d'abord, et d'instinct, cette conception du temps idéal, Corneille a pris pour y arriver la route la plus longue. Il ne la rencontre qu'au terme de ses analyses, j'allais dire de ses embarras, il semble qu'elle ait chez lui un faux air d'expédient. C'est que le poète était sollicité dans des directions diverses. Son sujet en sa quintessence pouvait se passer du temps, et l'on peut dire qu'en soi il est affranchi de toute détermination étrangère. Mais la traduction de ce sujet par l'histoire, son adaptation à la scène, sa mise en œuvre poétique et dramatique, toutes ces causes le ramènent sous la loi du temps. Il semble qu'il ne lui en fallût pas et voici qu'il lui en faut beaucoup. Corneille aboutira-t-il donc à cette riche liberté du théâtre anglais et espagnol qui ne compte pas avec le temps? Non, nous ne sommes pas en Angleterre, mais en France, dans le pays de la mesure, de la raison et de la vraisemblance, nous sommes au XVII^e^ siècle, c'est-à-dire au temps par excellence de l'ordre et de la règle. — Corneille va donc s'assujettir à la plus tyrannique des lois? — Prenez garde. Il arbore et agite bruyamment le drapeau des vingt-quatre heures, mais dans ses mains ce pavillon couvrira la liberté de l'art. Car, en fin de compte, au temps mesuré, compassé des montres ou des cadrans solaires, au temps étriqué des d'Aubignac et des Chapelain, Corneille, par un tour de main de génie, substitue

un temps indéterminé, donc irréel, idéal dont l'art grec s'est déjà accommodé.

D'autres poètes de théâtre ont préféré un temps moins vague, plus défini en sa durée — quelle qu'en soit la longueur, — un temps d'une existence réelle et, si l'on peut dire, d'une figure bien distincte. Comme dans ce *Conte d'hiver* de Shakespeare, où le Temps, incarné, paraît sur la scène avec un visage humain et s'explique librement sur son propre compte, de même, dans les autres drames du même poète, la durée, loin de se dissimuler comme le voulait Corneille, s'y avoue clairement. Les œuvres proprement historiques du dramaturge anglais semblent porter au front l'inscription de leur date; nous savons par le commencement et la fin l'étendue générale du développement; de grandes batailles ou des scènes mémorables en précisent, en ponctuent la chronologie. *Henri VI*, par exemple, commence en 1422, finit en 1471, et nous fait passer tour à tour par des époques lumineuses, la mort de Jeanne d'Arc (1431), le mariage du roi Henri (1444), le combat de Saint-Albans (1455), celui de Wakefield (1460), de Towton (1461), enfin ceux de Barnet et de Tewkesbury (1471). Le drame ainsi traité est nettement posé dans le temps et en marque en traits lumineux toutes les phases. Même les ouvrages de Shakespeare qui ne sont pas empruntés à l'histoire, mais à quelque conte ou nouvelle, ne laissent pas d'être en un certain sens des

« chroniques ». L'ordre du temps y est clairement marqué. C'est ainsi que dans *Roméo et Juliette*, quand l'action commence, « neuf heures seulement viennent de sonner ». Un jour s'écoule, la nuit se passe et voici revenir « l'aube aux yeux gris » qui « sourit à la nuit sombre ». Cette seconde journée a ses temps marqués avec la plus claire et la plus poétique précision : « le baiser du cadran se pose sur la bouche de midi » quand la nourrice envoyée par Juliette rencontre Roméo, et depuis *neuf heures* l'amante attend son retour : ce sont pour elle « trois mortelles heures ». L'après-midi se passe, le frère Laurent fait le mariage; puis, la nuit tardant à venir, Juliette, dans une hymne brûlante, la presse de se hâter. La nuit vient, elle « étend son noir manteau sur la pudique rougeur » de la jeune épouse; puis l'alouette annonce l'aurore, le matin se lève et rit sur la cime vaporeuse des montagnes. Nous voilà au mardi. Deux jours déjà ont passé, égrenant sous nos yeux leurs heures joyeuses ou tristes. Une sombre date barre tout à coup l'horizon : c'est jeudi que, sur l'ordre de son père, Juliette doit épouser Paris; ce mot *jeudi*, pendant de longues scènes, tinte comme un glas de mort aux oreilles de Juliette. La veille au soir du jour fatal, Juliette prend la liqueur de frère Laurent; le lendemain matin elle ne se réveille pas. Deux jours entiers, exactement « quarante-deux heures », elle reste immobile et glacée, et ne sort de son funèbre engourdissement que pour rejoindre Roméo dans l'éternelle fidélité.

Après la réconciliation de Montaigu et de Capulet, quand le drame paraît fini, il faut que l'horloge, qui en a marqué toutes les tristes phases, jette une dernière fois sa note vibrante et douloureuse : « *l'aube de ce jour*, conclut le Prince, éclaire une paix lugubre ». Ainsi, du commencement à la fin, chaque journée s'est accusée dans son indépendance, toutes les heures ont sonné à l'oreille du spectateur. Jamais, sans doute, au théâtre, le temps n'a été, comme on dit, plus en scène, ni plus manifestement figuré.

Shakespeare, sans doute, n'est pas toujours aussi prodigue du temps que dans *Henri VI* qui, on l'a vu, ne comprend pas moins d'un demi-siècle. Il n'en marque pas toujours la durée avec la singulière précision de *Roméo et Juliette*. Nous avons affaire au plus libre des génies poétiques. Son indépendance l'empêche de s'astreindre à aucun procédé fixe. Mais sa fantaisie est si grande qu'il est bien capable, à l'occasion, d'avoir un caprice pour les règles elles-mêmes. Car il les connaît parfaitement; les Whetstone, les Ben Jonson et les Philip Sidney les ont présentées — et avec quelles cérémonies ! — dans le public anglais. Quand Polonius annonce les comédiens, il proclame qu' « ils n'ont pas leurs pareils pour les pièces avec *unités* ou les poèmes sans règles, pour le genre régulier comme pour le genre libre ». Le poète pratique surtout ce dernier genre; mais il se pique par aventure d'observer l'unité de temps. L'action de la *Tempête* ne dure pas plus de trois heures. C'est à peu

près la durée que Corneille, on s'en souvient, assignait à l'action de *Cinna* et de *Rodogune*. Mais tandis que, dans les deux tragédies françaises, aucune allusion n'était faite à la chronologie, Shakespeare, dans la *Tempête*, prend soin, à deux reprises, de marquer l'heure exactement : « A quel moment de la journée sommes-nous ? demande Prospéro dès le début. — Le milieu de la journée est passé », lui répond Ariel. Le même dialogue se reproduit à la fin de la pièce : « A quelle heure sommes-nous ? — Nous sommes à la sixième heure. » Shakespeare, on le voit, quelque usage qu'il fasse du temps, qu'il l'épargne ou le gaspille, n'est jamais embarrassé de le produire en scène. Loin de garder sur cette question de la durée le silence calculé de Corneille, il ne perd pas une occasion de s'en expliquer par la bouche de quelque personnage. Une fois même, nous l'avons dit, il lui a donné la vie et la parole. L'apparition du Temps personnifié, au quatrième acte du *Conte d'hiver*, symbolise la manière dont Shakespeare en use avec la durée dans tout son théâtre. Le temps chez lui est réel, c'est à dire aussi concret, aussi clair que possible : il fait partie intégrante du drame, il y joue un rôle important, il y paraît en vérité comme un figurant distinct et un acteur de conséquence.

Racine, très différent de Shakespeare, a plus d'un point commun avec le poète anglais. Lui aussi il entend bien ne point « laisser la durée à l'imagination des auditeurs » ; son drame est franche-

ment posé dans le temps. Il y a plus, l'action du drame de Racine, si simple, si réduite, non seulement ne peut faire fi du temps, mais il lui en faut beaucoup. De toutes les conceptions tragiques, celle de Racine suppose peut-être le plus long espace de temps.

Nous avons vu que la tragédie de Corneille repose en son fond sur la volonté héroïque, c'est-à-dire sur la liberté. Mais le propre de la liberté est de n'être soumise à aucune condition étrangère et de ne se déterminer que par elle-même. Ou si elle dépend de quelque chose qui ne soit pas tout à fait elle, c'est de la connaissance claire des motifs. Dans tous les cas, il ne faut pas plus de temps à la volonté pour poser son vouloir qu'il n'en faut à l'intelligence pour être saisie et pénétrée du rayon qui l'illumine. Cette procession du vouloir libre est donc un acte instantané, ou d'une durée inappréciable. Dans quelques circonstances, Corneille, il est vrai, s'applique à en prolonger le spectacle (monologue de Rodrigue et toute la deuxième partie de *Cinna*), mais le plus souvent il ne nous représente pas cette genèse du vouloir héroïque. Semblables à Polyeucte, chez qui le travail mystérieux de la grâce est dérobé à nos regards, parce qu'il s'opère avec la rapidité de la foudre, la plupart, l'immense majorité des héros de Corneille ou sont tout résolus quand ils paraissent en scène, ou se décident tout d'un coup et se portent d'un seul bond à l'acte capital qui fait le fond de la tragédie. En ce sens, l'action fondamentale du drame corné-

lien ne se laisse pas mesurer à la chronologie, elle est aussi indépendante que posssible de la durée.

La tragédie de Racine ne suppose rien moins que la force et la volonté. Le poète conçoit un drame « uniquement soutenu de la violence des passions ». Mais si la passion peut naître subitement, si elle a des « coups de foudre » qui correspondent, dans l'ordre de la concupiscence, à ces « coups de foudre » de la Grâce des régions supérieures de la moralité, ce ne sont pas ces foudroyantes surprises du cœur qui font l'objet de la tragédie racinienne. Elles y tiennent une certaine place, nous le verrons ; mais, en réalité, elles sont plutôt le principe ou la condition première du sujet, que le sujet lui-même. Celui-ci est la peinture d'une passion exaltée et impuissante, à la fois exaspérée et exténuée. Violence et faiblesse, voilà le double objet que propose constamment à nos regards le peintre de Phèdre et de Roxane. Mais le désespoir qui entraîne aux dernières extrémités les personnages de la tragédie racinienne suppose un long passé d'espoir, du moins de désirs et de luttes. Une telle fureur de passion n'est pas l'œuvre d'un jour.

Aussi bien le poète, qui sait tout ce que son drame réclame de temps, ne craint pas d'avouer le temps et d'en préciser la durée. De ce jour unique où se limite la représentation, il nous est donné plus d'une fois de suivre les progrès et, comme dans *Roméo et Juliette*, nous entendons sonner les heures. L'action d'*Iphigénie* « *devance l'aurore de*

loin » (v. 4); Agamemnon envoie Arcas près de Clytemnestre, il le presse de se hâter, car, dit-il :

> Déjà le jour plus grand nous frappe et nous éclaire.
> (v. 158)

Bientôt, dès le troisième acte, nous pressentons l'instant final :

> Les Dieux vont s'apaiser, du moins Calchas publie
> Qu'avec eux, dans *une heure*, il nous réconcilie.
> (vv. 838-839)

De même dans *Athalie*, nous voyons croître la lumière du jour et se définir sa durée : il faut que je m'apprête, dit Joad,

> Et du temple déjà *l'aube blanchit* le faîte.
> (v. 160)

Souvenir d'Euripide, appelé ici par une convenance délicate du sujet. Dans une tragédie qui consomme en un petit nombre d'heures une action importante, il est permis, il est utile de marquer les moments. C'est à la « troisième heure », que Joad invite Abner à revenir au Temple. Abner y reviendra à l'heure dite, pour voir s'accomplir le drame que Dieu conduit avec une infaillible précision.

Ce qui permet au poète de fixer ainsi en traits lumineux les époques de l'action et de lui assigner son terme, c'est que la passion, âme de ses tragédies, est impatiente d'agir; elle veut sur l'heure se

satisfaire : « Je meurs, si j'attends », dit Pyrrhus (v. 972).

Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure,
(v. 1170)

exige à son tour Hermione. En vain Oreste voudrait gagner du temps : il ne tardera guère ; pour reconnaître la place, pour préparer ses voies, il ne lui faut qu'une nuit :

Cette nuit je vous sers, cette nuit je l'attaque.
— Mais cependant ce jour il épouse Andromaque,

réplique Hermione à bout. Il ne sert à rien d'atermoyer, il n'y a plus une heure à perdre :

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.
(v. 1200)

Voilà le mot décisif. Une telle fureur suppose le temps, mais on peut dire qu'elle l'abolit. Voyez Roxane, une dernière fois elle va consulter Bajazet :

S'il m'aime, dès ce jour il me doit épouser.
(v. 288)

Elle le consulte en effet, et avec quelle brûlante ardeur, quelle fièvre d'impatience !

Mais tu n'as qu'un moment : parle.
(v. 1542)

La foudre n'est ni plus rapide, ni plus terrible en ses effets que la passion ainsi déchaînée.

Tel est le train de l'action racinienne. On ne comprendrait rien à une si furieuse véhémence, si l'on ne savait qu'elle a été préparée de longue date, qu'elle s'est accrue sans cesse, que les mois, les années, que le temps en un mot y a appliqué sa lente pesée et comme accumulé ses formidables énergies. Nous ne songeons pas à nous demander à quelle époque du passé l'action des tragédies de Corneille a commencé son cours. Tout ce qui nous est rapporté des événements antérieurs, dans un *Héraclius* ou une *Rodogune* par exemple, est relatif à la clarté du drame et y contribue sans doute — à moins qu'il n'y fasse obstacle; — mais rien dans « l'hypothèse » des tragédies de Corneille n'influe sensiblement sur le caractère de ses personnages, sur la qualité ou le degré de leur passion : celle-ci a toutes les explications qu'elle comporte dans le drame même qui se joue devant nous. En ce sens l'hypothèse ou l'exposition de la tragédie de Corneille est une question de faits, non pas d'âmes. De plus, le temps ici ne fait rien à l'affaire; ce que le poète dérobe à nos regards et rapporte du passé a pu prendre un jour, un mois ou des années, peu importe : la durée n'est pas en cause. Mais pour Racine, elle est une condition indispensable de son drame : elle seule peut nous en expliquer l'allure et le caractère. Aussi n'y a-t-il pas une seule de ses pièces où quelque personnage ne nous dise d'une manière plus ou moins explicite *depuis quand* l'action est commencée, ou, si l'on préfère, *depuis quand* la passion est en jeu. Encore

une fois de si furieuses passions ne sont pas l'œuvre d'un jour. Écoutez plutôt la confidence d'Étéocle, qui caractérise sa haine pour Polynice :

> Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année;
> Elle est née avec nous; et sa noire fureur
> Aussitôt que la vie entra dans notre cœur.
> Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance;
> Que dis-je? nous l'étions avant notre naissance.....
> (vv. 916-920)

Qui s'étonnera qu'une haine si invétérée trouve des accents si forts et se porte à de telles violences ?

> Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais.....
> Je veux qu'il me déteste afin de le haïr.....
> (vv. 914-942)

Dans *Andromaque*, il y a « longtemps » que Pylade voit l'âme d'Oreste en proie à la mélancolie (v. 18); Pyrrhus nous définit son propre cœur, « désespéré *d'un an* d'ingratitude » (v. 969). Dans *Bajazet*, Roxane se consume en vain « depuis six mois entiers » (v. 1211). L'amour de Xipharès pour Monime « n'est pas un secret de deux jours », il « s'est longtemps accru dans le silence » (vv. 38-39). Quand commence *Iphigénie*, il y a « trois mois » que les vents enchaînés retardent l'impatience des Grecs et du même coup exaspèrent l'ambition d'Agamemnon. Dans *Phèdre* enfin, il y a « plus de six mois » que Thésée est absent (v. 5); depuis « près de six mois » (v. 539), Hippolyte aime Aricie et cherche à l'éviter; mais depuis un peu

plus longtemps, du lendemain même de son hymen avec Thésée (v. 270), Phèdre se consume d'amour pour Hippolyte; depuis que Thésée est absent, sa flamme s'exaspère de désirs et d'impuissance; enfin depuis trois jours et trois nuits, elle est en proie à la fièvre et à l'insomnie :

> Les ombres par *trois fois* ont obscurci les cieux
> Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
> Et le jour a *trois fois* chassé la nuit obscure
> Depuis que votre corps languit sans nourriture.
> (vv. 191-194)

Admirable trait, d'une couleur toute locale et d'une vérité générale; ici notre poète semble être à son insu l'émule de Shakespeare.

Voici par quel abîme il s'en sépare. Si l'action de Racine ne peut se concevoir sans le concours du temps, si à l'égal du drame même de Shakespeare, elle suppose la durée, le poète français ne prend de cette durée qu'une très courte portion : il s'en tient uniquement à son point extrême, au jour de vingt-quatre heures, ou même de douze heures. De tout le reste, de tant de semaines, de mois ou d'années nécessitées par le développement complet des passions mises en scène, Racine ne nous donne que la notion. Notion claire et précise, nous l'avons dit tout à l'heure, notion — nous le dirons plus loin — qui fait image encore et offre matière au spectacle. Mais chronologie très réduite, très abrégée, sorte de raccourci du temps qui, qu'elle qu'ait été sa longueur effective dans le passé, se ramasse tout

dans la demi-heure réelle consommée par « l'avant-scène ».

L'avant-scène — dont le nom indique assez la place — n'est pas seulement chez Racine, comme chez les autres tragiques français, une pure exposition où le poète nous fait connaître ce qu'il est indispensable de connaître, au lever du rideau : le lieu, le jour, les faits, les personnages. Si elle n'était que cela, Racine qui sait le prix du temps et les conditions de l'intérêt dramatique, la ferait sans doute plus courte, et ni les Oreste ne s'étendraient à tel point sur le passé avec les Pylade, ni les Agrippine devant les Albine, etc. Mais cette avant-scène, qui paraît si longue aux yeux novices ou distraits, n'est faite au contraire que pour gagner du temps. Nous n'y apprenons pas seulement de la bouche d'un personnage principal les circonstances qu'on ne peut ignorer sous peine de ne rien comprendre à l'action (cf. l'exposition d'*Héraclius*); mais qu'on retienne bien ceci, nous y constatons en quelque sorte la vaste série, la série entière et complète des antécédents essentiels de l'action représentée. En sorte que tout ce qui s'est passé de considérable avant l'arrivée d'Oreste en Épire est contenu en abrégé dans sa conversation avec Pylade, et les importants mouvements qui s'opèrent depuis des mois dans l'âme de Néron, d'Agamemnon ou de Phèdre, ou même depuis des années dans l'âme d'Antiochus, nous deviennent visibles et tangibles, nous sont rendus comme *présents* par l'attitude, le geste, le son de la voix, par les expres-

sions vives de ces mobiles physionomies. Considérée ainsi, l'avant-scène n'est plus une conversation oiseuse et traînante. C'est l'histoire mise en scène avec un saisissant relief ; c'est le passé, qui se réfléchit et prend figure à nos regards, et, bien plus encore que l'explication de l'avenir, c'en est la préparation, le prélude rapide et puissant.

L'avant-scène contient donc une suite considérable d'événements, elle nous fait voir l'action à un degré d'accomplissement très avancé. Elle nous montre aussi les âmes des personnages grosses en quelque sorte d'une passion violente et prêtes à faire leurs dangereuses éruptions. Dans *Andromaque* par exemple, à laquelle on peut toujours se reporter parce que Racine y a mis pour la première fois, et dans un jour extrêmement lumineux, tous les grands principes de son art, nous savons tout ce qu'Oreste a fait pour fuir Hermione, et comment le destin l'a conduit irrésistiblement près de l'ingrate, mais nous voyons surtout en action les ressorts puissants de sa sensibilité qui vont avoir de si soudaines et si tragiques détentes. Nous voyons pour ainsi dire bouillonner sa passion, nous savons qu'il ne peut plus résister :

> Car enfin n'attends pas que mes feux redoublés
> Des périls les plus grands puissent être troublés.
> Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,
> Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.
> (vv. 95-98)

Comme nous apprenons par l'avant-scène du premier acte de quelle passion est chargée l'âme

d'Oreste, une autre avant-scène, au second acte, nous met en quelque sorte devant les yeux, nous rend présentes les humiliations qu'Hermione souffre depuis longtemps et la longue torture d'amour et d'orgueil qui va faire enfin éclater sa fureur et précipitera la catastrophe générale. Si cette scène est moins longue que la précédente, c'est qu'elle n'est pas comme elle une exposition générale et particulière à la fois ; elle ne nous révèle qu'une seule âme, celle d'Hermione ; mais son développement même — elle ne compte pas moins d'une centaine de vers — comparé à l'apparente pauvreté de la matière nous donne de suite à penser qu'elle est le fruit d'un dessein profond et réfléchi. Le poète veut nous montrer tout ce qu'a déjà souffert Hermione pour nous faire entrevoir ou nous faire accepter tout ce qu'elle va faire. Nous sommes ici à ce moment critique où le présent est plein du passé et gros de l'avenir — d'un avenir immédiat ; — et par conséquent rien ne nous paraîtra plus, tout à l'heure, trop rapide ni trop violent, car nous connaîtrons le lent travail antérieur, nous aurons eu un jour ouvert sur tout ce passé d'espoir et de désespérance, d'incertitudes douloureuses et de mortelles déceptions.

Qu'on nous permette d'alléguer un dernier exemple pour mettre dans tout son jour cet art, où excellait Racine, de fonder son action et de préparer les grandes crises de ses drames. Nous l'emprunterons à la « pièce des connaisseurs », à ce *Britannicus*, où l'action est plus chargée que dans

aucune autre tragédie de Racine. La pièce s'ouvre par un long dialogue qui paraît d'abord, comme les scènes analogues, empêcher l'essor du drame, mais atteste en réalité que l'action est en train depuis longtemps, qu'elle est même fort avancée et touche à son dénouement. Et ce n'est pas seulement ce qu'Agrippine nous fait connaître de l'enlèvement de Junie qui nous révèle l'imminence de la catastrophe, c'est aussi, ou c'est bien plutôt ce que nous apprenons par l'impératrice du lent et progressif dérèglement de Néron, c'est ce que nous l'entendons dire si amèrement :

L'impatient Néron cesse de se contraindre,

et ce que nous lisons dans les rides et les ombres de son visage, bref c'est l'histoire de ses amertumes, de ses humiliations et de ses craintes.

Considérée ainsi, cette scène, comme toutes les scènes semblables des autres tragédies de Racine, n'est plus seulement une exposition propre à nous faire connaître le lieu, le jour, les circonstances. Ce n'est plus ce prologue banal où se révèle l'infirmité de l'art. C'est le drame du passé — d'un passé déjà long — qui se projette dans le présent et devient véritablement, par l'aigreur des paroles, l'agitation des attitudes, et surtout par tant d'expressions changeantes qui se peignent sur les visages, un spectacle actuel et réel. C'est une histoire déjà ancienne qui se résume, que dis-je, qui se joue devant nos yeux dans ce qu'elle a de plus abrégé,

de plus substantiel, de plus dramatique. C'est un drame enfin au plus haut degré d'intérêt et de force, dont le poète nous a épargné les commencements incertains et lents, pour le produire dans toute la maturité de son action, dans la célérité acquise de ses mouvements, dans ce qu'il a de plus critique et de plus impétueux.

Peut-être comprend-on mieux maintenant qu'il puisse se passer tant de choses en si peu de temps. Toutes ces choses qui s'accomplissent en un jour se passent réellement en plusieurs mois ou en plusieurs années, elles sont depuis longtemps en voie de devenir ou, pour parler plus simplement, en train de se faire ; et dans ce jour où elles paraissent se faire, elles ne font que s'accomplir, c'est-à-dire que produire au dehors toutes les énergies et tous les effets qu'elles recélaient et qu'elles accumulaient depuis longtemps. Elles produisent ainsi en un instant leurs effets tragiques sous la pression de toutes ces énergies accumulées.

Il suit de tout ce qui précède que la tragédie de Racine est un dénouement. « Dans le système dramatique qui vient de s'éteindre, écrivait en 1829 Alfred de Vigny, toute tragédie était une catastrophe et un dénouement d'une action déjà mûre au lever du rideau, qui ne tenait plus qu'à un fil et n'avait plus qu'à tomber. » Nous avons vu qu'à cet égard il fallait distinguer entre le système de Corneille et celui de Racine. Dans le premier, l'action contient en elle-même tous ses principes essentiels : le caractère du héros n'y dépend en réalité

d'aucune circonstance antérieure ; tout ce qui nous est rapporté du passé n'intéresse que l'aventure. Dans le système de Racine, au contraire, le caractère, ou plutôt la passion, est l'effet d'une longue série de causes plus ou moins reculées. C'est de ce système seulement qu'il faut dire : *L'action y est mûre au lever du rideau.*

Mais une question se pose, qu'on ne peut éviter. Une telle forme d'art est-elle tout à fait légitime ? Elle satisfait sans doute la première, la plus formelle exigence en matière d'unité : elle est nettement opposée à la dispersion dans le temps. Mais l'unité n'exclut pas seulement la multiplicité. Elle n'admet rien de mutilé et d'incomplet : autant que simplicité elle est intégrité. La tragédie, conçue comme on vient de le voir, satisfait-elle à cette dernière exigence de l'art ? Racine au moins se flattait d'y être fidèle. Il déclarait dans la première préface de *Britannicus* que la tragédie était à ses yeux « l'imitation d'une action complète ». C'est même là-dessus qu'il s'assurait, contre certaines critiques, de n'avoir rien ajouté d'inutile à la fin de sa pièce. On se demandera peut-être comment une action terminale, qui n'est en somme qu'un dénouement, peut être véritablement complète. Nous pensons avoir prévenu et résolu cette objection dans le chapitre précédent, où nous avons montré que toutes les tragédies de Racine contiennent une crise, et qu'elles trouvent dans cette crise leur unité d'action, le ciment qui fait de chacune d'elles un tout solide et entier. Qu'il y ait des dénouements

incomplets, c'est ce qu'il est aisé de comprendre si l'on jette un coup d'œil sur le théâtre tragique du XVI^e^ siècle. Une pièce comme la *Didon* de Jodelle, où l'action commence seulement avec les préparatifs du départ d'Énée et où l'auteur laisse de côté la crise pathétique que lui offrait Virgile, un tel ouvrage est, si l'on veut, « une lamentation active », mais ce n'est pas un drame. Il lui manque pour cela la douloureuse incertitude d'Énée, ces orages d'inquiétude et d'hésitation que Virgile, avant de nous montrer la douleur de Didon, avait peints dans des vers d'une précise et magnifique énergie :

> Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc.
> (v. 285)

Voilà quel devait être le vrai commencement du drame, parce que là était la crise, élément proprement dramatique sans lequel une pièce n'est qu'un pur dénouement. Celle de Jodelle n'est que cela ; elle commence trop tard et n'offre qu'un je ne sais quoi d'incomplet et de mutilé. Hardy reprendra ce sujet, et, le saisissant à son vrai moment dramatique, il l'enrichira de cette crise qui manquait à la pièce de Jodelle. Sa *Didon* est un dénouement complet, donc un véritable drame. Mais il faudra attendre l'auteur de *Bérénice* pour constater jusqu'à quel point un tel dénouement peut non seulement être dramatique, — il l'était déjà dans Hardy, — mais former encore à lui seul une action entière avec toutes ses parties

constitutives, un commencement, un milieu et une fin. *Bérénice* — pour nous en tenir ici à quelque exemple analogue à *Didon* — n'a-t-elle pas son commencement dans cet affranchissement du deuil de Titus qui le met enfin à même de faire son métier d'empereur? n'a-t-elle pas son milieu et comme sa clef de voûte dans les cruelles incertitudes de l'âme de l'amant? et n'a-t-elle pas sa fin dans la décision déclarée de l'empereur, et dans l'héroïque acquiescement de l'amante?

Un dénouement de destinée peut donc faire un drame entier, et un tel drame est parfaitement licite, parfaitement légitime. Mais on peut ajouter qu'un tel drame est tout ce qu'il y a de plus dramatique, que c'est le drame non seulement le plus solide, mais le plus riche de drame. Si l'on accorde en effet que le mouvement et le changement sont la pure essence du drame, il n'y a rien de plus dramatique qu'un dénouement, parce qu'il n'y a rien de plus fécond en mouvements et en changements. Dans ce système, le poète nous épargne les innombrables antécédents de l'action représentée, ses commencements incertains et lents, surtout il en élimine tout l'insignifiant. Grâce à de puissants raccourcis, l'action peut s'épancher à flots. Tout s'accélère, tout se précipite : c'est un moment unique, mais gros d'action. Ainsi l'art avec le moins de violence faite à la nature, ou, si l'on veut, avec la plus grande conformité avec la vie, produit en un instant ses effets les plus forts.

CHAPITRE III

LE LIEU

« Il fallait entre nous mettre un plus grand espace. »

Sommaire : De la *nullité* de lieu chez Corneille. — Dans Racine, l'unité de lieu par la passion. — Le lieu réel et clairement marqué. — Échappées poétiques sur les alentours de la scène ou ses horizons lointains. — D'une objection élevée contre le *prétendu spectacle* de Racine et qu'on va y répondre.

L'expression « unité de temps » est un de ces termes qui, n'offrant par eux-mêmes aucune espèce de sens, se prêtent à recevoir tous ceux qu'on veut bien leur donner. Celle d'unité de lieu paraît plus intelligible ; il faut croire pourtant qu'elle comporte aussi des explications variées, car nos deux grands tragiques du XVII^e^ siècle ne l'ont pas entendue de la même manière. Pour Racine, l'unité de lieu, c'est, comment dire?... tout simplement l'unité de lieu. Pour Corneille, ce peut fort bien être la multiplicité des lieux, par exemple « deux ou trois lieux particuliers » d'une ville, pourvu que ceux-ci soient « enfermés dans l'enclos de ses murailles ». (*Discours des trois unités.*) Mais cet

accommodement même ne satisfait pas tout à fait le poète. A peine vient-il d' « apprivoiser » la règle, il propose un expédient qui ne tend à rien moins qu'à l'abolir ou tout au moins à la rendre inutile. « Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre pour établir un lieu théâtral qui ne serait... » ni celui-ci, ni celui-là, mais un lieu vaguement quelconque, un endroit commun et indéterminé, une de ces régions que l'œil n'a point vues, que nulle bouche ne peut nommer, bref, une localité purement idéale, telle que ce temps anonyme dont il a été question plus haut. L'unité de lieu ainsi comprise, n'est, on l'a dit maintes fois, que la nullité de lieu.

Chez Racine, le lieu est aussi réel et aussi distinct que le temps. Ces deux catégories soutiennent entre elles le plus étroit rapport. L'action racinienne, comme elle commence par s'étendre dans le temps pour ne s'enfermer que plus tard — sous sa forme théâtrale — dans ce jour unique qui la clôt et la consomme; de même aussi, elle ne se fait pas faute d'abord de se promener librement dans l'espace. Ce n'est qu'au terme d'assez nombreuses pérégrinations qu'elle se cantonne, pour être contemplée en spectacle, sur un point unique de l'espace. Mais le lieu où elle se fixe n'est pas seulement le plus propre à la contemplation du drame, celui qui offre au spectateur le meilleur « point d'optique », comme disait V. Hugo; c'est aussi le mieux approprié au déploiement complet

de l'action : prédestiné à la recevoir, il l'est aussi à l'absorber. Elle y vient donc fatalement, et fatalement elle y expire. Tu iras là, lui dit la destinée, qui ajoute aussitôt : tu n'iras pas plus loin.

Corneille inclinait à croire que la règle de l'unité de lieu ne s'était établie qu'en conséquence de l'unité de jour. Historiquement, la chose est possible et probable. M. Rigal observe que dans la « guerre des unités », c'est avant tout celle de temps qui fait question ; elle paraît bien avoir entraîné la seconde à sa suite. Il se pourrait pourtant que, pour Racine, l'unité de lieu fût encore plus indiquée, j'allais dire plus naturelle.

Dans l'*Andromaque* d'Euripide, Néoptolème est absent, il est parti pour Delphes, où il doit donner satisfaction à Loxias. Oreste vient à Phthie, où se passe le drame ; mais c'est à Dodone qu'il se rend, Phthie était sur sa route, il s'y est arrêté pour voir Hermione, sa cousine : c'est la démarche d'un bon parent. Sans ces deux hasards favorables, l'action n'aurait pas lieu. Il n'y a pas de hasard dans l'*Andromaque* de Racine. Pyrrhus « chargé de fers », enchaîné aux pieds d'Andromaque, n'a garde d'aller courir aventure au dehors ; et pour Oreste, il déclare, il est vrai, qu'il se livre en aveugle au destin qui l'entraîne, mais le destin n'est autre, on le sait, que sa fatale passion. C'est l'amour ici qui retient l'un sur place, c'est l'amour qui amène l'autre : symbole vrai de toute la tragédie racinienne, où la passion est le ciment indestructible de l'unité de lieu.

Mus par ce tout-puissant ressort, rien n'égale la promptitude des personnages à se réunir et celle de l'action à trouver son lieu destiné. Comme le dit Éphestion d'Alexandre, l'amour brise tous les obstacles, supprime toutes les distances, et précipite le héros là où il se flatte de satisfaire sa passion :

Ah ! si vous l'aviez vu, brûlant d'impatience,
Compter les tristes jours d'une si longue absence,
Vous sauriez que l'amour précipitant ses pas,
Il ne cherchait que vous en courant aux combats.
C'est pour vous qu'on l'a vu, vainqueur de tant de princes,
D'un cours impétueux traverser vos provinces,
Et briser en passant, sous l'effort de ses coups,
Tout ce qui l'empêchait de s'approcher de vous.
(*Alexandre*, vv. 373-380)

Telle est bien la puissance de l'amour et l'infaillible sûreté de ses directions. D'un vif élan, il porte tout droit le héros au rendez-vous inévitable. A peine le bruit s'est répandu que Mithridate est mort, ses deux fils Xipharès et Pharnace, de deux points différents de l'horizon, accourent auprès de Monime. Xipharès a beau se hâter :

Je *volai* vers Nymphée...,

Pharnace, plus rapide, était déjà au pied de ses remparts. Mithridate accourt bientôt, précipité près de Monime par la même impulsion :

C'est pourtant cet amour, qui de tant de retraites
Ne me laisse choisir que les lieux où vous êtes.
(vv. 535-536)

De même dans *Britannicus*, *Bérénice*, *Iphigénie* et *Phèdre*, l'amour amène sur place les principaux acteurs. Il se dénote vraiment chez Racine comme la plus attractive des passions.

En vain quelques héros tentent de résister. Vainement Oreste commence par traîner « de mers en mers sa chaîne et ses ennuis » et court partout où il y aurait chance d'oublier Hermione : il faut, bon gré, mal gré, qu'il vienne en Épire. Le *sort* (ou plutôt sa passion) le fait courir au piège qu'il évite; Oreste finit par s'y abandonner. Le voici au rendez-vous fatal :

> J'aime, je viens chercher Hermione en ces lieux.
> (v. 99)

Ainsi l'amour opère la réunion des personnages sur un même point de l'espace. Il imprime donc une première détermination à l'unité de lieu. Mais il ne la parfait point; seule, la violence des passions y met le dernier sceau. Dans ce lieu unique, les âmes parvenues à leur plus haut degré de chaleur et d'énergie se livrent un suprême combat. Comme il est, ce lieu, le but où tout converge, il est le terme où tout finit, donc à la fois théâtre de vie débordante et champ du repos, champ des morts. Pour cette lutte fatale, limitée, nous l'avons vu, à peu de combattants, il ne faut que quelques pieds carrés. Pourquoi sortir de cette salle? là seulement il y a chance de se rencontrer, de s'approcher et de s'étreindre. Corneille observe dans un de ses discours que la comédie a moins de

peine à se plier aux unités que la tragédie; car dans celle-ci, dit-il, aux intérêts particuliers des personnes illustres se mêlent d'ordinaire des affaires publiques, assemblées, batailles, prises de villes, révolutions d'État. Dans le drame de Racine une part est faite aussi aux intérêts publics; la catastrophe où succombent les personnages du drame atteint et enveloppe la cité elle-même ; par là, ce drame est tragédie. Mais il est comédie encore, en ce que le conflit y est avant tout domestique : avant et plus qu'affaire d'État, il est, si l'on peut dire, affaire de foyer. Ce caractère, maintes fois constaté, n'a pas seulement pour effet de donner au drame de Racine un air de ressemblance avec la vie commune; il lui permet de s'enfermer dans un cercle restreint. On a défini malicieusement cette tragédie « une conversation sous un lustre »; en souvenir d'un autre mot célèbre, nous l'appellerions volontiers : une tempête sous un lustre.

Ce lieu restreint, ce lieu unique, est toujours parfaitement marqué. Racine, qui n'a pas à tricher avec la localisation, ne se fait pas faute de l'avouer. Pas plus que le temps, il ne la laisse, comme faisait Corneille, à l'imagination des auditeurs. Dans presque toutes ses tragédies, il consacre quelques vers à la définition du lieu. Il n'y manque, je crois, que dans *Andromaque*. L'action de cette tragédie, qui se passe à Buthrote en Épire, se confine aisément « dans une salle du palais de Pyrrhus ». La vicomtesse de la *Folle*

Querelle trouvait fort honnête ce Pyrrhus qui, « loin de souffrir qu'on amène Oreste à son audience, le va chercher où il est, pour savoir le sujet de son ambassade ». Racine ne s'embarrasse pas de ces misères; il sait que tous ses personnages ont d'assez bonnes raisons de se chercher, qu'ils ne se rencontrent jamais assez vite au gré de leur impatience. Dût le protocole en souffrir, ils viendront tous là, sous nos yeux, et cette salle unique est fort bonne pour ce que le poète prétend nous montrer.

Au début de *Britannicus*, Albine s'étonne que de si bonne heure,

> La mère de César veille seule *à sa porte*.
> (v. 4)

Ce mot n'a évidemment qu'une valeur figurée. Le drame ne saurait avoir lieu à la porte même du prince, mais, comme l'indique la suscription, *dans une chambre du palais de Néron* (assez voisine de ses appartements privés), lieu tout indiqué pour que le récent enlèvement de Junie y amène et y fasse rencontrer successivement tous les acteurs du drame :

> Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux.
> (v. 713)

Au contraire la salle où se joue *Bérénice* est retirée et solitaire. Antiochus, sans la décrire, en donne une idée suffisante :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,
Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
Souvent ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire.
(vv. 1 à 4)

La solitude de l'endroit et le goût que l'empereur a de s'y retirer le rendent très propre à enclore ce drame intime, où ne se joue que la destinée d'un tendre cœur de femme. Sa « pompe » est de couleur locale ; par là il est en rapport avec la civilisation impériale de la fin du Ier siècle. Véritable boudoir en somme, mais élevé, par la grandeur morale de ceux qui s'y rencontrent, au niveau de la dignité tragique. Plus mystérieuse et plus terrible est la scène d'action de *Bajazet*. Ce lieu où Osmin s'étonne qu'on entre ; cet « endroit écarté » où Acomat lui-même ne pénètre que « par un chemin obscur », et sous la conduite d'une esclave, n'est pas seulement en harmonie avec ce drame tout oriental de volupté et de mort : il est le seul où se puissent rencontrer Atalide, Bajazet et Roxane, tous trois, à des titres divers, à demi-emprisonnés dans ce vaste sérail. Dans *Mithridate*, comme dans *Andromaque*, Racine ne nous marque rien de la scène ; nous savons seulement que nous sommes à Nymphée, où Monime, amenée par Arbate, a eu bientôt attiré et mis aux prises tous les acteurs du drame. Dans les vers d'*Iphigénie*, un seul mot sur le lieu : l'*Aulide* ; mais ce mot revient à maintes reprises, tel qu'un refrain, ou même tel que ce leitmotive du drame de Wagner, mot d'une énervante

harmonie qui éveille dans tous les cœurs le souvenir d'insupportables impatiences, de lents dégoûts accumulés; mot terrible à l'oreille d'Agamemnon, car il lui ouvre la perspective d'une sanglante et horrible catastrophe :

> Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
> Elle est morte.
>
> (v. 134)

Il n'en faut pas plus sans doute pour fixer l'imagination du spectateur, et préciser de la façon la plus saisissante le lieu de la tragédie. Avec la pièce suivante, nous passons à Trézène « l'aimable », qui va devenir Trézène l'impure et l'homicide. Bien que le lieu ne soit pas désigné, le désir qu'a exprimé Phèdre de voir la lumière du jour (v. 149), l'éblouissement qui la saisit (155), les voiles qui lui pèsent (158), et surtout son apostrophe au soleil (vv. 169 et suiv.), tout cela dit assez clairement que l'action se joue en plein air, mais à peu de distance de l'appartement des femmes, soit dans la cour, soit sous un portique à colonnes. C'est là seulement, au grand jour, que la pudeur d'Hippolyte peut affronter un entretien avec Aricie[1]. Les

1. Le *vous sortez* d'Hippolyte à Aricie (v. 569) ne doit pas nous donner le change. *Sortir*, très employé au XVII^e^ siècle en de tout autres sens que celui d'aller du *dedans au dehors*, a encore aujourd'hui un assez grand nombre de significations différentes de celle-là. Étymologiquement, il ne signifie pas autre chose que quitter un lieu, partir. Il est vrai qu'il a souvent le sens indiqué tout à l'heure et tend à

tragédies d'*Esther* et d'*Athalie* diffèrent, sous le rapport du lieu de la scène, des autres pièces de Racine. Si le poète les avait fait suivre d'autres ouvrages de théâtre, il est probable qu'elles eussent marqué une phase nouvelle de l'histoire de la localité dans la tragédie. Non sans doute que le poète y eût reproduit d'*Esther* cette « duplicité », ou plutôt cette « triplicité » de lieux qui s'y avoue si franchement; son art, nous l'avons vu, y répugnait étrangement, et il n'a fallu rien moins que l'influence combinée de la Bible et le désir d'amuser de jeunes regards pour y décider Racine. Du moins il est à croire que le déploiement de la mise en scène, si remarquable dans *Athalie* (et déjà dans *Esther*), fût devenue au théâtre, bien avant *Sémiramis*, une coutume de la tragédie. De tels courants ne se remontent guère. Quoi qu'il en soit, ici comme dans la plupart de ses autres pièces, le poète marque distinctement la scène. Nous sommes, au premier acte, chez Esther :

> Dans un lieu séparé de profanes témoins.
> (v. 105)

Au second acte, Aman s'étonne de se voir amené dans la chambre du trône :

> Dans ce lieu redoutable oses-tu m'introduire ?
> (v. 374)

s'y confiner. Ce sera le cas plus loin, quand Thésée donnera cet ordre :

> Gardes, qu'Œnone sorte, et vienne seule ici.
> (v. 1460)

Et un peu plus loin, Esther qui a osé y pénétrer ose à peine regarder son royal époux siégeant dans toute sa gloire,

> Sur ce trône sacré, qu'environne la foudre.
> (v. 649)

Rassurée par l'accueil d'Assuérus, elle laisse en sortant l'essaim timide des jeunes vierges « à l'abri de ce trône » (v. 719) et comme sous sa protection. Au troisième acte, même clarté, même précision, et cela dès les premiers mots :

> C'est donc ici d'Esther le superbe jardin;
> Et ce salon pompeux est le lieu du festin.
> (vv. 826-827)

Le poète d'*Esther* manque-t-il à l'unité de lieu parce qu'il ne dispose plus ici comme dans ses autres tragédies de ce grand agent, l'amour, dont nous avons constaté l'irrésistible pouvoir de ralliement ? Racine lui-même dans sa préface nous dispense de toute curieuse explication : « Comme on voulait rendre ce divertissement plus agréable à des enfants, en jetant quelque variété dans les décorations, cela a été cause que je n'ai pas gardé cette unité avec la même rigueur..... » Dans *Athalie* où la grandeur du sujet excite et soutient le génie du poète, son art s'élève au-dessus de lui-même, mais sans se démentir. Un lieu unique, et d'une auguste majesté, contient la noble tragédie : c'est le Temple ou plutôt dans le temple un vestibule de l'appartement du grand-prêtre. Ce lieu particu-

lier, qui n'est pas nommé, reste sans cesse visible aux yeux du spectateur : pas d'intermèdes, on le sait, pas de rideau qui s'interpose entre la salle et la scène. Nous voyons le Temple à découvert, et nos yeux avides voudraient en pénétrer les mystérieuses profondeurs. Un moment même, la perspective s'agrandit ; au delà du rideau qui se tire, il nous est donné d'entrer plus avant dans l'intimité du lieu saint, et d'apercevoir le jeune roi Joas sur son trône : éblouissante et soudaine échappée, qui donne à nos yeux comme un avant-goût des gloires ineffables du Temple.

Ne pourrait-on pas dire aussi que dans toutes les tragédies de Racine la scène entr'ouvre de même à nos regards des perspectives de second plan ? Le lieu où se joue l'action est d'ordinaire, nous l'avons vu, clairement indiqué. Mais comme ces raccourcis de temps que nous avons signalés, on y trouve encore des raccourcis d'espace, des aperçus rapides, mais d'une remarquable netteté, sur les lieux qui avoisinent la scène proprement dite, ou qui ont servi de théâtre à l'action dans ses phases supposées. Dans *Andromaque*, c'est le « rivage », ce sont « les mers », c'est « la fureur des eaux », qui s'accorde en un juste rapport avec celle des âmes, plus agitées, selon le mot de Bossuet, que les flots qui les environnent. Dans *Bérénice*, une double échappée d'un saisissant contraste : d'un côté « l'Orient désert », de l'autre la scène d'apothéose, si brillante et si animée. Dans *Bajazet*, c'est un palais

splendide, immense et mystérieux, « tout plein d'esclaves obscurs », de « muets qui attendent leur victime » derrière des portes sépulcrales. *Mithridate* entr'ouvre à l'imagination les régions magiques de l'Orient, le Bosphore, l'Euphrate, l'Euxin, et le Pont et Colchos, dont nous entretient Xipharès :

> Le Pont est son partage, et Colchos est le mien.
> (v. 114)

Il y a plus. D'un éclair de son génie conquérant, le vieux roi illumine à la fois toute l'Europe, qui surgit sous nos yeux dans une triomphante vision : le Danube et le Scythe,

> Daces, Pannoniens, la fière Germanie,
> (v. 803)

et jusqu'à l'Espagne et la Gaule se lèvent à son appel et déroulent à sa suite une armée prodigieuse qui se rue

> .. dans trois mois au pied du Capitole.
> (v. 796)

Iphigénie avec, pour perspective lointaine, « Troie en alarmes »,

> Ce champ si glorieux où vous aspirez tous,
> (v. 1543)

laisse deviner au second plan

> Tous ces mille vaisseaux, qui chargés de vingt rois,
> N'attendent que les vents pour partir sous (vos) lois.
> (vv. 27-28)

Cette arrière-scène, si l'on peut ainsi s'exprimer, offre même aux regards de l'imagination un mémorable changement à vue. Au début de la tragédie, « les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit? » demandait Arcas surpris :

> Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.
> (v. 9)

A la fin, tout d'un coup, la scène imaginaire se transforme :

> Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
> Et la mer leur répond par ses mugissements;
> La rive au loin gémit, blanchissante d'écume....
> (vv. 1779-1781)

Dans *Phèdre*, une suite de plans ménagés avec art donnent à la scène un recul immense et découvrent à l'imagination de mystérieux lointains. Au second plan les « bords » humides, les rives de Trézène, avec

> ..... les deux mers que sépare Corinthe,
> (v. 10)

et la « carrière » où fuient des chars, et « l'ombre des forêts » que parcourt Hippolyte, que fouille avidement l'œil de Phèdre. Plus loin, le Labyrinthe et ses détours,

> Et la Crète fumant du sang du Minotaure,
> (v. 82)

et au delà, dans l'horreur d'un demi-jour sacré, ces bords

> Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts.
> (v. 12)

« L'empire des ombres » plutôt deviné qu'aperçu est ici comme au dernier terme de notre vision ; il fait comme la toile de fond de la fabuleuse tragédie.

Dans *Esther* dont la scène est baignée d'une lumière plus sereine, les chants du chœur tantôt évoquent au loin de doux mirages :

> O rives du Jourdain ! ô champs aimés des cieux !
> Sacrés monts, fertiles vallées,
> Par cent miracles signalés !
> Du doux pays de nos aïeux
> Serons-nous toujours exilées ?
> (vv. 150-154)

Ailleurs on y voit surgir une funeste et saisissante vision :

> Déplorable Sion, qu'as-tu fait de ta gloire ?
> Tout l'univers admirait ta splendeur :
> Tu n'es plus que poussière ; et de cette grandeur
> Il ne nous reste plus que la triste mémoire.
> Sion, jusques au ciel élevée autrefois,
> Jusqu'aux enfers maintenant abaissée.....
> (vv. 132-137)

Dans *Athalie* enfin, sauf le champ fatal trempé du sang d'Achab, et près duquel Jézabel immolée fut

foulée aux pieds des chevaux, toute la scène du drame, toute la topographie décrite est réservée, comme il convient, au Temple. Les hauts portiques ornés partout de festons magnifiques, l'enceinte sacrée ouverte aux seuls lévites, les parvis aux hommes réservés et le pavé de marbre, voilà, par delà le vestibule, le second plan ; et tout au fond, très vague, l'autel, l'arche précieuse, choses ineffables, non décrites, à peine nommées. Cette discrétion s'imposait au poète. Un lieu aussi saint que le Temple ne pouvait nous être offert en spectacle. Mais notre imagination reçoit encore assez d'invites pour se donner carrière ; et par ces demi-jours entr'ouverts, par ces coins soulevés du voile, nous pénétrons en pensée dans l'auguste édifice.

On voit par tout ce qui précède que, dans la tragédie de Racine, la scène de l'action est parfaitement réelle. Nous ne sommes plus, comme avec Corneille, dans un lieu sans figure et sans nom, dans cette « salle » ou ce « cabinet », dans ce vestibule banal d'un « palais à volonté », lieu commode à toutes les rencontres, mais impossible à nommer et encore plus impossible à décrire. Le lieu théâtral de Racine est toujours désigné, il est souvent décrit. Il a même, on vient de le voir, des prolongements qui étendent beaucoup le champ d'action de la tragédie et le champ de vision du spectateur. Bref, il offre un spectacle concret, brillant et plein de grandeur.

C'est affaire d'imagination, diront quelques censeurs de la tragédie classique. Tous ces traits

descriptifs ne sont que peintures de poète. Il n'y a rien là pour la vue. Aussi bien, la tragédie de Racine, comme d'ailleurs celle de Corneille, est faite plutôt pour la lecture que pour la représentation. Nous vous accorderons, pour peu que vous y teniez, que les descriptions de Racine sont plus circonstanciées et plus précises que celles de Corneille. Mais à cet égard même, Racine le cède infiniment à Shakespeare dont la poésie se charge à tout moment de riches descriptions plastiques. Si le poète français ne voulait pas offrir de fêtes à nos regards et faire sa place au spectacle, au moins pouvait-il, comme le grand poète anglais, planter plus franchement le décor dans une somptueuse poésie. Quelques historiens anglais se félicitent de l'insuffisance des moyens scéniques de l'Angleterre du XVI^e^ siècle. Collier, Hallam, Kreyssig et d'autres font assez justement observer que l'imagination de Shakespeare fut merveilleusement servie par la pauvreté de la mise en scène. Au moins est-il vrai de dire qu'ici le décor est dans les vers ; il s'y étale avec de merveilleuses couleurs et un éclat qui ne laissent rien à désirer à l'auditeur. Voilà ce que Racine eût dû faire pour suppléer à la maigreur non dissimulée de cette scène unique où se joue son action. Le spectacle sans doute n'y eût rien gagné par lui-même, il eût toujours été frustré de sa part légitime ; mais au moins l'imagination des spectateurs aurait-elle eu son compte. C'est à peine si, dans tout ce que vous avez ramassé tout à l'heure, l'esprit du lecteur

trouve le sien. L'unité de lieu telle que Racine l'a comprise est exclusive du décor. Que ce soit donc une chose entendue, et ne parlons plus — en ce sens — du spectacle de Racine.

Parlons-en, au contraire, et expliquons-nous nettement sur la mise en scène de la tragédie racinienne.

CHAPITRE IV

LE DÉCOR

« Mais as-tu bien, Cléone, observé son visage? »

Sommaire : Racine ne souscrirait-il pas au mot de Corneille : « la décoration du théâtre ne regarde point le poète »? — Non. Il y a un décor dans son drame. Celui-ci n'est ni dans les toiles peintes, ni dans les descriptions versifiées, mais dans la figure humaine. — Rôle et importance du visage dans le drame de Racine. Grande nouveauté de son art sur ce point (rapprochement avec Shakespeare et Corneille). — Ses personnages ont les yeux bien ouverts, et ne cessent de s'épier le visage. — Jeux de scènes et péripéties qui résultent de ce fait.

Il y a un décor dans la tragédie de Racine, cela nous paraît certain. L'auteur de *Bajazet* et d'*Athalie* est trop expert aux choses du drame, il a fait une étude trop approfondie des règles de la scène, et, ne craignons pas de le dire, il a vécu trop longtemps et d'une manière trop effective de la vie de théâtre, pour ne pas faire une part, une large part aux exigences du spectacle. Aussi bien qu'un Hegel, il sait que le drame doit être « un spectacle complet »; tout autant qu'un Hugo, il sait que le théâtre « est un point d'optique ».

Et s'il souscrivait à ce mot d'Aristote que « la décoration du théâtre ne regarde point le poète », ce serait dans le sens où Corneille prend cette parole, l'entendant, avec l'auteur même de la *Poétique*, de la décoration matérielle de la scène. Mais dans un autre sens, plus caché, plus important, qu'Aristote n'a point soupçonné et que Corneille n'a point connu, Racine n'aurait garde de lui donner son adhésion. En ce sens, il la retournerait plutôt pour l'accommoder à son art et dirait, ce nous semble, « la décoration du théâtre est avant tout l'affaire du poète ».

Par ce mot, « la décoration du théâtre », nous n'entendons pas, à coup sûr, les artifices de la toile peinte. La scène matérielle de la tragédie de Racine, pour être plus variée et d'une précision plus plastique que celle du théâtre de Corneille, n'est, même dans la pensée du poète d'*Athalie*, qu'un cadre assez insignifiant. Loin de compter sur elle pour rehausser son drame, il lui sait gré surtout de ne point arrêter nos regards, de ne point les détourner de ce qui est pour lui le principal objet. Il entend que sa tragédie nous offre un plaisir d'ordre tout spirituel, et plus que sur tous les maître Georges, tous les Rubé et Chaperon du monde, c'est sur lui-même, c'est sur lui seul que Racine compte pour nous dispenser nos plaisirs. Il ne nous faut donc pas chercher dans les dessins et nomenclatures de tel ou tel mémoire célèbre, ni dans aucun registre théâtral, les maigres renseignements qu'ils peuvent offrir sur la mise en scène

de la tragédie de Racine. Son décor véritable est ailleurs.

Nous ne le trouvons pas même dans ces descriptions de la scène et de son idéal prolongement dont il a été parlé plus haut : celles-ci s'accordent avec lui dans un fin et juste rapport; elles lui sont un harmonieux accompagnement, elles ne le contiennent pas. Où faut-il donc le chercher, ce décor insaisissable? Nulle part ailleurs qu'à sa place véritable, c'est-à-dire sur la scène, et cela toutes les fois qu'une passion vivement émue se donne en spectacle à nos yeux, c'est-à-dire, chez Racine, à tous les moments du drame.

Il n'en faut point douter, si le drame de Racine est d'ordre psychologique, si son sujet est, avant tout, comme nous l'avons marqué dans un chapitre précédent, un conflit violent de passions, son lieu véritable, c'est l'âme, et, par une conséquence logique, son décor parfaitement approprié, c'est la figure humaine.

Le visage, « théâtre, disait Mascaron, où toutes les passions paraissent avec leur livrée » n'offre-t-il donc point par lui-même ce *spectacle complet* qu'exigent les théoriciens de la scène? n'est-il pas véritablement le plus simple et le plus riche décor, le plus naturel à la fois et le plus apte à se plier aux exigences de l'art, celui qui se prête le mieux à toutes sortes de variétés et de changements? bref ne réalise-t-il pas toutes les conditions d'une belle décoration plastique? Mais il offre en même temps un décor plus spirituel que matériel; l'âme

s'y imprime aussi fortement qu'il est possible, ou plutôt elle y transparaît, elle s'y manifeste dans un maximum d'éclat par un minimum de matière, par une matière dont l'âme même constitue la substance et modèle la forme. Aussi est-il aisé de comprendre qu'un drame tout psychologique, comme la tragédie de Racine, ne puisse rencontrer un miroir plus fidèle et plus parfait. C'est là le « point d'optique » idéal.

Le drame grec ne l'avait pas connu. Assujetti aux conditions d'une vaste scène, obligé d'offrir une image distincte aux regards d'une foule énorme et reculée, plus attentif d'ailleurs — comme tout l'art hellénique — à la beauté qu'à *l'expression*, pour ces motifs et d'autres encore, ce drame n'avait pas fait à la figure humaine la place qui lui convient. Le masque qui la recouvrait lui imprimait une pathétique noblesse; mais il ne la rehaussait qu'en la fixant dans l'immobilité. Le corps, les membres, la tête, tout remuait, tout exprimait la vie; le visage seul restait immuable. Il concourait donc pour une faible part au spectacle du drame. Ce n'est pas sur lui que se concentraient les regards ; ils embrassaient à la fois l'ensemble de la scène, et ces groupes de personnages qui, « placés sur une même ligne », présentent, disait Schlegel, « l'ordonnance simple et distincte d'un bas-relief ». C'est à la statuaire en effet qu'il convient de comparer la plastique du drame grec; comme dans la sculpture, le visage y tient une place un peu secondaire : ici le geste est le principal.

En découvrant le visage, le théâtre moderne a rendu possible ce « spectacle d'âme » qui est, selon nous, le dernier mot de l'art dramatique. Mais l'art ainsi émancipé n'a pas atteint du premier coup le terme de sa perfection. Nous aurons à montrer ailleurs que même chez les princes du théâtre, même dans Shakespeare et dans Corneille, l'âme humaine, en dépit de la connaissance que ces poètes en ont, n'est pas toujours pour le spectateur dans un jour lumineux. Ils nous ouvrent sur elle des perspectives profondes, mais quelque peu intermittentes ; elle n'est pas, dans leur théâtre, l'objet unique, l'objet constant proposé à nos yeux. Mais fût-il même la scène propre du drame, le visage humain ne semble pas s'être révélé, même à ces grands poètes, comme son décor nécessaire. A l'un et l'autre il est arrivé plus d'une fois de constater le visage. « Laissez-moi voir vos yeux, regardez-moi fixement », dit Othello à Desdémone (V. sc. 2) ; mais Othello oublie bientôt qu'il a regardé les yeux de Desdémone, ou il les a regardés sans les voir. Ce n'est là qu'un trait perdu parmi tant d'autres que prodigue, au hasard, la plus opulente des imaginations poétiques. La pensée des héros shakespeariens se porte avec avidité sur tous les objets sensibles : ici sur « la main chaude et moite » de Desdémone (III, s. 4), là sur « l'écume » que jette l'épileptique Othello (IV, s. 1), ailleurs, sur « sa face d'ébène », ou sur « sa voix si faible », enfin sur toutes sortes de réalités concrètes. Il n'est pas étonnant qu'au cours de

cette perpétuelle enquête sur le monde des sens, il rencontre à son tour le visage ; mais il l'observe sans s'y arrêter, sans tirer jamais, je crois, un parti dramatique de cette observation. Il serait d'ailleurs bizarre que, dans un théâtre et à une époque où les rôles de femmes étaient remplis par de jeunes hommes, le poète fixât l'attention du spectateur sur la figure de ses personnages et dénonçât en celle-ci le miroir fidèle de l'âme.

Corneille sans doute n'éprouvait pas une gêne semblable. Il lui arrive dans quelques pièces de noter curieusement l'expression du visage :

Quoi ? vous montrez tous deux un visage étonné !
(*Rodog.*, v. 646)
Quoi ? cette ardeur s'éteint ! l'un et l'autre soupire !
(*Ibid.*, v. 1039)
Vos pleurs coulent.....
(*Ibid.*, v. 1381)
Seigneur, voyez ses yeux
Déjà tout égarés, troubles et furieux,
Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
Cette gorge qui s'enfle.....
(*Ibid.*, vv. 1805-1808)

Tous ces exemples, on l'observera, sont tirés d'une même pièce, de cette *Rodogune* qui, dans le théâtre cornélien, offre un déploiement exceptionnel de spectacle et de mise en scène. On trouverait quelques traits analogues dans ses autres tragédies, mais beaucoup plus rares, disséminés çà et là ; le plus souvent ce sont des effets perdus. De toutes ces notations du visage, je n'en sais qu'une

qui doive être vraiment d'un grand intérêt à la scène et constitue par elle-même une péripétie dramatique. C'est à l'acte quatrième d'*Œdipe*. Le héros, qui vient de reconnaître en Phorbas un des trois brigands rencontrés autrefois en Phocide, lui fait la description circonstanciée du second de ses compagnons. Voici comment il le dépeint (notez que Jocaste est présente) :

> Le second, je l'avoue, avait un grand courage,
> Bien qu'il parût déjà dans le penchant de l'âge :
> Le front assez ouvert, l'œil perçant, le teint frais
> (On en peut voir en moi la taille et quelques traits) ;
> Chauve sur le devant, mêlé sur le derrière,
> Le port majestueux, et la démarche fière.....

(à Jocaste, qui est là et écoute anxieusement)

> *Vous pâlissez, Madame.....*
> (*Œdipe*, vv. 1461, etc.)

Trait vraiment théâtral, mais unique, je crois, dans le drame de Corneille. Le visage y tient d'ordinaire peu de place : ses héros qui ne dépendent que d'eux-mêmes sont trop occupés de se contempler, ils mettent trop de soin à suivre leur pensée intérieure, pour donner beaucoup d'attention au spectacle du dehors, et en particulier au visage de leurs antagonistes.

Au contraire, les personnages de Racine ont sans cesse les yeux ouverts. Il y a toujours quelqu'un plus maître d'eux qu'eux-mêmes, et de qui seul dépend leur destinée. C'est à capter sa bienveil-

lance, à surprendre les plus secrets mouvements de son cœur, à chercher par où s'insinuer, qu'ils dépensent tous leurs soins. Aussi le visage, ce vestibule de l'âme, est-il sans cesse assiégé de leurs regards ardents. Ce qui n'était, chez les Shakespeare et les Corneille, qu'une rencontre fortuite, devient, chez Racine, l'objet sans cesse présent à la pensée et perpétuellement contemplé.

> Mais as-tu bien, Cléone, observé son visage ?
> (v. 1442)

demandait Hermione anxieuse. Cette question, les personnages de Racine se la posent insatiablement. Ils croient toujours n'avoir pas assez vu, ils craignent d'avoir mal regardé. C'est au visage qu'il faut attacher sa vue, et dans le visage, il faut épier les yeux :

> Examine leurs yeux, observe leurs discours,
> (*Brit.*, v. 349)
> (Cf. Roxane à Zatime, v. 1207)

dit Britannicus à Narcisse. Regardez mes yeux, dit Pyrrhus,

> Voyez si mes regards sont d'un juge sévère.
> (v. 953)

Il serait inutile et fastidieux de prolonger les citations dans cet ordre d'idées. Un coup de filet sur la première tragédie venue en rapporterait

plusieurs. Aucun de ces traits ne doit être perdu pour le spectateur. Ils l'avertissent que la tragédie qui se joue devant lui ne s'adresse pas seulement à ses oreilles, mais qu'elle prétend bien aussi occuper ses regards. Ce ne sont point là des pièces que puissent jouer des aveugles; et les aveugles même n'en sauraient goûter tout le fruit, s'il en est qui les écoutent : dans la salle comme sur la scène, il faut ici des « voyants ».

Cette perpétuelle attention que les personnages de Racine mettent à s'observer mutuellement leur permet de surprendre des indices précieux et, chose plus importante pour l'action, elle détermine des jeux de scène fort attachants. Céphise veut forcer l'irrésolution d'Andromaque, elle l'invite à venir voir expirer son fils :

> On n'attend plus que vous. *Vous frémissez, Madame!*
> (v. 1013)

Mot dramatique qui concentre nos regards sur le noble et pur visage de cette mère infortunée. Quand Hermione, dans sa fureur, confond son infidèle amant, elle ajoute ces paroles :

> Ton cœur impatient de revoir ta Troyenne,
> Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne.
> Tu lui parles du cœur, *tu la cherches des yeux.*
> (vv. 1377-1379)

Ces mots nous avertissent d'observer l'attitude embarrassée, les regards incertains et fuyants de

Pyrrhus. Et quand Néron laisse pour adieu à Junie ces paroles redoutables :

> J'entendrai des regards que vous croirez muets,
> (v. 682)

nous-mêmes pendant toute l'entrevue de Britannicus et de Junie, attachés (c'est un mot de la tragédie, que prononce Narcisse) « attachés sur les yeux » de la jeune fille, nous ne respirons plus, nous pâlissons d'effroi à l'idée que d'autres regards qui se cachent, implacablement fixés sur les siens, pourraient découvrir le secret de Junie. Cette scène extraordinaire, où tant de regards chargés d'expressions différentes s'entrecroisent et s'entretuent, cette prodigieuse *scène des regards* est en situation dans une pièce inspirée de Tacite. Celui-ci n'est-il pas l'auteur du trait mémorable : *resistunt defixi Neronem intuentes*? J'ignore si le poète s'inspire ici de l'historien. En tous cas, *Britannicus* offre à chaque instant comme la traduction théâtrale du mot fameux de Tacite. Jamais dans la tragédie de Racine, si préoccupée du spectacle des yeux, les yeux n'ont été plus fréquemment en possession de produire du pathétique.

Il n'y a pas d'ailleurs une seule pièce de son théâtre qui ne présente quelque péripétie dramatique dépendant du regard. Faisons comme il est recommandé à Cléone et à Narcisse, *observons bien les visages*, examinons les yeux, nous y surprendrons des secrets importants ; par cette porte,

nous entrerons dans l'intimité des cœurs les plus fermés. Les paroles que Titus n'ose pas prononcer, Bérénice, comme dit Néron, les entendrait dans ses regards, si ses yeux à elle n'étaient pas encore à demi-aveuglés :

> Hé bien, Seigneur? Mais quoi ? sans me répondre
> Vous détournez les yeux, et semblez vous confondre.
> Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit?
> (vv. 595-597)

Un peu plus loin les larmes de Titus donnent le change une minute à Bérénice :

> Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez!
> (v. 1154)

De même les soupirs de Bajazet trompent Roxane :

> Tu soupires enfin, et sembles te troubler.
> (v. 559)

Quelle crainte n'ont pas les personnages d'être trahis par leur figure!

> Au moins si j'avais pu préparer mon visage,
> (v. 397)

dit Atalide de Bajazet. Mais elle-même a fort à faire de voiler ses propres sentiments :

> Pensez-vous que cent fois en vous faisant parler,
> Ma rougeur ne fût pas prête à me déceler?
> (vv. 771-772)

Cette même crainte, Junie l'exprimait déjà dans des vers admirables :

> Combien de fois, hélas! puisqu'il faut vous le dire,
> Mon cœur de son désordre allait-il vous instruire?
> De combien de soupirs interrompant le cours,
> Ai-je évité vos yeux que je cherchais toujours!
> Quel tourment de se taire en voyant ce qu'on aime!
> De l'entendre gémir, de l'affliger soi-même,
> Lorsque par un regard on peut le consoler!
> Mais quels pleurs ce regard aurait-il fait couler!
> (vv. 999-1006)

Cette redoutable investigation, cette « chasse au regard » que Néron a vainement tentée, Roxane s'y livre à son tour, et avec plus de fruit :

> Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ?
> N'ai-je pas même entre eux surpris quelque regard?
> (vv. 1067-1068)

Elle se pique au jeu, elle s'excite à la prise :

> Observons Bajazet; étonnons Atalide.
> (v. 1121)

On peut juger, par là, s'il y a lieu pour le spectateur d'être tout yeux — autant que tout oreilles — lors de la nouvelle rencontre de Roxane et d'Atalide (IV, scène 3e). Roxane, dans cette redoutable entrevue, n'a pas quitté de l'œil sa rivale. Plus encore que ses discours, les larmes d'Atalide mal contenues malgré sa ferme volonté :

> Cache tes pleurs, malheureuse Atalide,
> (v. 1193)

ses yeux humides, son pâle visage, l'ont livrée en proie au regard qui la fascinait :

> Ma rivale à mes yeux s'est enfin déclarée.....
> Il faut... Mais que pourrais-je apprendre davantage ?
> Mon malheur n'est-il pas écrit sur son visage ?
> (*passim*, IV, sc. 4)

C'est la même constatation qui affolera l'impudique amante d'Hippolyte et qui la résoudra à laisser perdre l'innocent :

> Ah ! je vois Hippolyte ;
> Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.
> Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
> (vv. 909-911)

Sur un regard, l'homicide est consenti.

Poursuivons et terminons l'enquête. Le visage humain est toujours, est de plus en plus le point de mire de tous les personnages. Un regard vient de perdre Hippolyte, un autre regard ne le sauvera pas de la mort. Thésée le voit qui approche :

> Ah ! le voici. Grands Dieux ! à ce noble maintien
> Quel œil ne serait pas trompé comme le mien ?
> Faut-il que sur le front d'un profane adultère
> Brille de la vertu le sacré caractère ?
> Et ne devrait-on pas à des signes certains
> Reconnaître le cœur des perfides humains ?
> (vv. 1035-1040)

Nous avons vu pourtant, par cette longue énumération, que le visage n'était pas si trompeur. Celui d'Hippolyte ne l'est que pour l'œil prévenu de

Thésée. Tout à l'heure encore ne marquait-il pas clairement à Phèdre qui l'épiait les véritables sentiments du héros?

J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
(vv. 690-692)

Cette ardeur de voir et d'être vu, ces sondages incessants de l'âme par le regard sont assez mis en évidence. Je n'en veux plus apporter qu'un exemple.

Dans l'entrevue de Monime et de Mithridate, où le vieux roi, pour éprouver les sentiments de Monime, feint de l'unir à l'un ou l'autre de ses fils, il ne la quitte pas un instant du regard; il épie de l'œil sur son visage le succès de la ruse. Sous le poids de ce regard chargé de défiance et d'amour, la tendre jeune fille palpite, se trouble et se trahit alors par une péripétie surprenante, dont le visage encore fait les frais; ce sera au tour de Mithridate de perdre pied :

Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions..... Seigneur, vous changez de visage.
(vv. 1109-1112)

Admirable péripétie d'un art aussi simple qu'efficace. Il n'est éclair allumé par les machinistes, ni

changement à vue des décors qui intéresse nos regards à ce degré. Voltaire se flattait d'avoir réalisé, dans son *Tancrède*, « une décoration qui devient une partie de l'action ». Cette décoration est possible. Racine nous en a laissé le modèle.

CHAPITRE V

NARRATION ET SPECTACLE

« Les récits eux-mêmes y sont des actions... »
(*Critique de l'École des Femmes.*)

Sommaire : De quelques reproches faits à la narration. — Si Racine « recule des yeux les actions les plus frappantes ». — De la supériorité du récit de Racine « sur toutes les actions théâtrales ». — Narrations des faits antérieurs ; dans la bouche de qui placées.— Narrations des événements actuels ; en face de qui prononcées. — D'une grave erreur de Corneille en matière de narration. — Que la narration de Racine est action et fait spectacle.

La narration semble avoir été la première manifestation de la tragédie, s'il est vrai que celle-ci apparut en Grèce le jour où un acteur se détacha du chœur dithyrambique et par quelque récit fournit de matière à ses chants. Témoin des origines du drame, la narration n'a cessé d'en faire partie intégrante. Même les formes dramatiques les plus différentes de la tragédie classique admettent la narration. On en trouve de fort belles et de fort attachantes dans Shakespeare[1], dans Schiller et

1. On en trouve même plus d'une dans Shakespeare, surtout vers le dénouement, dont le drame se passerait bien. La remarque en a été faite fréquemment. (Voir dern.

dans la première venue de nos pièces romantiques. Aussi dans la grande tentative révolutionnaire qui, vers 1830, menaça de ne rien laisser intact dans le domaine de l'art, tous les principes anciens, toutes les règles classiques étaient remises en question ; seule peut-être la convention du récit ne fut pas sérieusement ébranlée.

Ce n'est pas qu'elle trouvât tout à fait grâce aux yeux des novateurs. Mais ils s'attaquaient à l'abus plutôt qu'au principe même. Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo se plaint de l'excès des récits : « Tout le drame, dit-il, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action ; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits ; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : — Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir ! » Le morceau est de verve. Mais il convient d'observer que le poète en a moins ici à la narration proprement dite qu'à l'unité de lieu ; la convention du récit pâtit des méfaits d'une autre convention. Elle n'est pas incriminée pour elle-même, le principe du récit n'est pas directe-

scène de *Roméo*.) Et Schiller ira jusqu'à mettre en récit une scène à laquelle nous venons d'assister (*Brigands*, IV, 2).

ment en cause. C'est le concours qu'il prête à la règle de lieu qui fâche surtout notre poète. Ajoutons qu'il en veut encore à la narration de « reléguer dans la coulisse d'admirables scènes comme celle du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation ». Victor Hugo condamne donc certaines narrations ; il n'admet pas celles qui sont destinées à ménager l'unité de lieu et qui ont pour effet de priver nos regards d'un spectacle attachant. Mais il ne dit mot des autres. Il n'aurait garde de les condamner dans la préface d'un drame où, au moins dans les premiers actes, il ne paraît pas un personnage qui ne récite sa narration[1].

On n'avait pas attendu Victor Hugo pour dénoncer le tort que la narration fait au spectacle dans la tragédie française. Déjà au XVI^e siècle, Delaudun Daigaliers, sans penser à mal, il est vrai, constatait dans son *Art poétique* (1598), que : « la moitié de la tragédie se joue derrière le théâtre ». Aussi bien, avec le plus grand sérieux du monde, déclarait-il : « La définition de la tragédie est le *récit* des vies des héros ». La Motte-Houdard, avec un parti-pris de blâme, prononçait, au commencement du XVIII^e siècle, ce jugement : « La plupart de nos

1. Acte I, scène 1^re^, narration de lord Broghill, narration de lord Ormond ; scène 3^e^, narration de lord Rochester (cf. celle de Néron dans *Britannicus*) ; scène 4^e^, narration de Davenant ; scène 5^e^, narration de Carr. Soit cinq narrations en six scènes. — Acte II, scène 3^e^, narration d'Élisabeth Bourchier. — Acte III, scène 17^e^, narration de Cromwell.

pièces ne sont que des dialogues et des récits ; et ce qu'il y a de surprenant, c'est que l'action même qui a frappé l'auteur et qui l'a déterminé à choisir son sujet se passe presque toujours derrière le théâtre. » (*Discours sur la Tragédie.*) Ce grand ennemi de la narration était fier d'avoir conquis sur elle dans *Romulus* la scène « imposante et pathétique » (c'est La Motte-Houdard qui le dit) où Tatius et Romulus en présence des Sabins et des Romains jurent sur l'autel, et où, prêts à partir, Hersilie vient les arrêter et désarme son père et son amant. Il convient pourtant qu' « il y a des actions qui ne seraient pas bonnes à mettre sous les yeux, soit par la difficulté de l'exécution pour les rendre vraies, soit par l'horreur des objets représentés. Par le premier défaut, ajoute-t-il, les actions les plus sérieuses deviennent puériles et comiques ; par le second, elles sont odieuses et ne feraient qu'accoutumer les cœurs à la cruauté. » Cette concession faite, La Motte déplore à son aise l'abus et les inconvénients de la narration. « Combien d'actions importantes que le spectateur voudrait voir et qu'on lui dérobe sous prétexte de règle, pour ne les remplacer que par des récits insipides en comparaison des actions mêmes... Mettez les actions à la place des récits, la seule présence des personnages va faire plus d'impression que le récit le plus soigné n'en pourrait faire. Horace l'a dit, et c'est une maxime devenue triviale, que les esprits sont plus vivement frappés par les yeux que par les oreilles. On dirait sur

notre usage que nous avons une maxime contraire, puisque nous reculons des yeux les actions les plus frappantes, pour ne leur en laisser que les préparatifs ; et que nous nous en fions pour ainsi dire aux oreilles, quand il s'agit de porter les grands coups. » (Discours à l'occasion de la tragédie de *Romulus*.)

Nous avons tenu à citer tout au long cette page curieuse qui, si elle n'est pas la première en date des attaques dirigées contre la narration dramatique, les contient toutes en substance. A en croire La Motte, le récit, justifié par les bienséances dans un petit nombre de cas, est à l'ordinaire une usurpation sur le drame. Il nous frustre à la fois d'action et de spectacle. Les actions qu'il dérobe à la vue ne sont pas seulement fort nombreuses ; ce sont à l'ordinaire les plus attachantes, les plus dignes d'être contemplées. Et, par conséquent, La Motte n'eût relevé la parole de Delaudun que pour en aggraver la signification. Il semble qu'il l'eût volontiers corrigée ainsi : « la moitié de la tragédie, *et la meilleure moitié*, se joue derrière le théâtre ».

Racine, est-il besoin de le dire, eût été peu sensible à ce reproche. Il avait conscience de ménager scrupuleusement l'action, il se flattait bien de ne pas la sacrifier au récit. Ne répondait-il pas à ceux qui lui reprochaient d'avoir fait revenir Junie sur la scène après la mort de Britannicus[1] : « Ils ne savent pas qu'une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent se

1. Dans une scène supprimée plus tard par le poète, et qui prenait place avant la scène 6.

passer en action » ? D'être allé au moins une fois, lui si prudent pour la conduite du drame, jusqu'à écrire une scène qu'il devait biffer plus tard comme inutile, et cela en vue de s'épargner une narration qui n'était pas indispensable, n'est-ce pas la meilleure preuve de sa grande défiance du récit et du soin qu'il mettait à s'opposer à tous ses empiètements ?

Sans doute, la tragédie de Racine admet un assez grand nombre de narrations. Outre celles du début qui ont pour objet de nous instruire de tous les événements antérieurs et, comme nous l'avons dit dans un chapitre précédent, de faire du passé un spectacle présent, on en trouve plusieurs dans presque tous ses drames — en moyenne, je pense, deux ou trois — dont l'effet est de suppléer à l'action par le récit. *La Thébaïde* en compte trois : celle d'Antigone qui apprend à Jocaste la mort de Ménécée ; celle de Créon qui fait connaître à Antigone la mort de ses frères et d'Hémon, et le court récit d'Olympe sur la mort d'Antigone. Il y en a trois aussi dans *Alexandre* : au troisième acte, Taxile apprend brièvement à Axiane la défaite de Porus ; au quatrième, Alexandre qui revient sur ce sujet en circonstancie les détails et relève aux yeux de l'amante la gloire du héros malheureux. Au cinquième acte, Éphestion annonce à tous les personnages réunis la mort de Taxile. Dans *Andromaque*, quatre narrations : celle de Pyrrhus qui rappelle devant Phœnix l'entrevue d'Andromaque et de son fils ; plus tard, celle de Cléone qui

irrite les fureurs de sa maîtresse en lui dépeignant le triomphe de Pyrrhus ; puis les récits d'Oreste à Hermione, de Pylade à Oreste sur l'assassinat de Pyrrhus et le suicide d'Hermione. *Britannicus* contient aussi quatre récits : Néron au deuxième acte décrit à Narcisse l'effet produit sur son cœur par la vue de Junie ; au cinquième acte, Agrippine essaie de rassurer la jeune fille en lui dépeignant les embrassements de son fils qu'elle croit décidément réconcilié ; Burrhus décrit la funeste scène du banquet ; Albine fait connaître la mort de Narcisse et le sort de Junie. Dans *Bérénice*, rien que de très courts récits, au nombre de trois : l'un d'Antiochus pour toucher Titus par la peinture du désespoir de Bérénice ; puis tout de suite un autre récit qui fait pendant au premier : il a pour objet d'entraîner l'empereur au Sénat. Arsace enfin peint sobrement à Antiochus l'entrevue de Titus et du peuple et les transports de la multitude. Dans *Bajazet*, la scène du faux accord entre le prince et Roxane est annoncée d'abord à Atalide par Zaïre ; elle est racontée successivement et d'une manière diverse par Acomat et Bajazet lui-même. Zatime, au quatrième acte, révèle à la sultane les suites de l'évanouissement d'Atalide et la découverte du billet qu'elle cachait sur son sein. Au dénouement, Zatime fait connaître à Roxane la révolte d'Acomat et la surprise du palais, puis Osmin dit à Acomat la mort de Roxane et celle d'Orcan. *Mithridate* n'a qu'un récit, celui par lequel Arbate apprend à Monime que Mithridate va mourir, que

Xipharès vit encore et qu'il a mis en déroute les Romains et Pharnace. La narration finale d'*Iphigénie* se décompose en trois moments : Iphigénie, puis Achille nous donnent une idée de la fureur du camp qui s'oppose à la fuite ; Arcas fait briller quelques lueurs d'espoir aux yeux de Clytemnestre, en lui peignant le sang-froid d'Achille dans la confusion générale ; puis Ulysse accourt annoncer la délivrance d'Iphigénie et la mort d'Ériphile. *Phèdre* nous offre la célèbre narration de Théramène, précédée et suivie de deux autres plus courtes : celle de Panope à Thésée qui roule sur le suicide d'Œnone et sur le trouble de Phèdre ; celle de Phèdre, qui n'est que la confession de son crime. Dans *Esther* une seule narration, ou plutôt la simple mention par Asaph de la mort d'Aman. La première venue d'Athalie dans le temple est racontée à deux reprises, d'abord par Zacharie, puis par Athalie elle-même. Plus tard l'investissement du temple par les troupes de la reine est l'objet d'une brève communication d'un lévite. Abner ensuite raconte à Joad comment Athalie l'a fait tirer de prison et s'est entretenue avec lui sur le sujet du trésor de David. Ismaël, à la fin, raconte la défaite des troupes d'Athalie ; puis un lévite annonce sa mort.

Voilà, je crois, toutes les narrations du théâtre de Racine. — Il n'en fallait pas tant, diront quelques personnes, pour donner raison à La Motte ; votre sèche nomenclature prouve surabondamment que Racine, comme d'ailleurs tous nos

poètes classiques, « a reculé des yeux les actions les plus frappantes ». — Il est constant, répondrons-nous, que le poète a relégué dans la coulisse des actions très « frappantes ». Il ne produit en scène ni les batailles de la *Thébaïde* et d'*Alexandre*, ni celles de *Mithridate*, de *Bajazet* et d'*Athalie*. Il ne nous montre pas non plus le sacrifice d'Iphigénie, l'égorgement de Bajazet, et la rencontre merveilleuse d'Hippolyte et du monstre. Ce sont là, apparemment, pour Racine, de ces « actions qui, comme disait La Motte, ne sont pas bonnes à mettre sous les yeux, soit par la difficulté de l'exécution pour les rendre vraies, soit par l'horreur des objets représentés ». Ne soyons pas plus exigeants que La Motte, ne demandons pas à Racine ce que Shakespeare lui-même n'a pu faire qu'en s'excusant ou à la dérobée[1].

Soit, reprendront les amateurs de spectacle; nous passons condamnation sur quelques récits propres à éviter des actions puériles ou odieuses. Mais fallait-il pousser si loin la délicatesse? par quel scrupule étrange l'auteur de *Britannicus* a-t-il « relégué dans la coulisse cette admirable scène

1. « Oh! pardon, si nous dégradons, avec quatre ou cinq mauvais fleurets ébréchés, maladroitement croisés dans une bagarre ridicule, le nom d'Azincourt! Pourtant asseyez-vous, et voyez; rappelez-vous les faits réels au spectacle de leur parodie. » (*Henri V*, chœur du quatrième acte.) Voilà pour les batailles. Quant aux morts et autres actions hideuses, il faut se souvenir que Shakespeare n'a pas mis en scène le meurtre de Duncan, et que l'assassinat de Desdémone par Othello, la terrible mutilation des yeux

du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation? » S'il y a dans cet ouvrage une scène prévue, impatiemment attendue, et comme inévitable, n'est-ce pas ce banquet funeste dont les pages de Tacite ont gravé dans toutes les mémoires l'immortel souvenir? Eh! quoi, n'est-ce pas là, en rigueur, comme le disait La Motte, « l'action même qui a frappé l'auteur et qui l'a déterminé à choisir son sujet »? Certainement Racine se manque à lui-même — autant qu'il manque au spectateur — quand il soustrait à nos regards un tel spectacle.

La critique a examiné plus d'une fois ce grief, et tel qui l'avait formulé d'abord en a plus tard lavé Racine (Sainte-Beuve, par exemple). Nous ne reviendrons pas sur les considérants bien connus de cette justification. Il convient d'y souscrire simplement. Mais on pourrait ajouter quelques réflexions. Le point est d'importance; nous sommes ici au cœur de notre sujet.

Il n'est pas vrai peut-être que l'empoisonnement de Britannicus soit en lui-même le sujet de la pièce. Sans doute le tableau saisissant du XIII[e] livre des *Annales* a été l'occasion et pour ainsi dire le point de départ de l'ouvrage de Racine, mais il n'est que le point d'arrivée de son

de Gloster, dans le *Roi Lear*, toutes ces horreurs et d'autres semblables, n'étaient point exposées aux regards du public. Elles s'accomplissaient derrière le rideau; on les entendait décrire, on ne les voyait pas faire. C'est ainsi que Shakespeare lui-même « a reculé des yeux les actions les plus frappantes ».

drame, il n'en constitue que l'ultime dénouement. La tragédie aboutit là, mais elle s'avance par degré vers cette fin, soutenue par nombre d'autres actions qui, aux yeux du poète, ne le cèdent à celle-ci ni en importance, ni en beauté dramatique. Racine d'ailleurs nous l'a dit en termes formels : sa tragédie « n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus ». Pour la définir d'un mot, on la pourrait nommer : la peinture d'un monstre naissant. Voilà le véritable sujet. Or à l'action ainsi comprise la scène de la mort est un moment indispensable, mais peut-être moins nécessaire que la plupart de ceux qu'il a mis directement sous nos yeux. S'il avait omis l'un ou l'autre de ces chocs ardents de Néron avec Junie, Burrhus, Narcisse, Agrippine et Britannicus, voilà ce qu'on serait en droit de lui reprocher, car ils sont tous, chacun en particulier, une pièce nécessaire de son drame. Quand Néron a dit dans son cœur : *Je tuerai Britannicus*, l'action, dans ce qu'elle a pour Racine de plus intéressant et de plus dramatique, est consommée. Tout le reste, c'est-à-dire le cinquième acte entier, n'a d'autre but que d'en constater expérimentalement la réalisation.

C'est cette constatation, dira-t-on, qui précisément nous paraît manquer d'appui. Nos oreilles seules en sont juges ; nos regards, qui seraient de bien meilleurs témoins, sont mis dans l'impossibilité de rien voir ; et à ce moment même où nos yeux sont plus préparés, plus excités, plus ardents que jamais au spectacle du drame, ils s'écarquillent en

vain ; le poète semble s'avancer sur la scène et nous dire : « Les acteurs vont achever de déclamer ma tragédie ; cependant j'en ai écrit le dénouement pour la lecture bien plus que pour la représentation. Vous pouvez donc vider la salle, le spectacle est fini ; vous lirez la fin de ma pièce, tout à loisir, au coin de votre feu. »

Ceux qui feraient parler Racine de la sorte montreraient clairement qu'ils ne l'ont pas compris. Sa tragédie est faite vraiment pour la représentation. Et elle n'offre nulle part un spectacle plus complet que dans ces dénouements qui ne paraissent contenir qu'un récit pur et simple. Mais, sans borner notre examen aux narrations finales, considérons ce que le récit, dans toute la pièce, engendre de spectacle.

*
* *

Voltaire dit dans son *Dictionnaire philosophique* : « Un récit écrit par Racine est supérieur à toutes les actions théâtrales ». Certes on ne saurait louer en termes plus flatteurs le style narratif du poète. Mais ce mérite, pour grand qu'il soit, n'intéresse pas le problème de l'action. Les récits de la tragédie racinienne sont d'une beauté parfaite, nul n'en doute. Mais on reproche précisément au poète d'avoir préféré, dans une œuvre qui veut avant tout du spectacle, la poésie, le style, aux qualités scéniques. Plusieurs même louent d'au-

tant plus volontiers l'écrivain qu'ils font moins de cas de l'auteur de théâtre. Ils semblent croire que Racine ne se serait pas tant appliqué à soigner « l'écriture » et à ménager le lecteur, s'il avait eu plus d'égards aux droits du spectateur. Ceux qui en jugent de la sorte, ou n'ont jamais vu jouer les tragédies de Racine, ou y ont apporté une attention distraite. La narration chez Racine est non pas, comme le dit Voltaire, supérieure à toutes les actions : elle-même est action ; elle est faite pour le plaisir des yeux autant que des oreilles, elle produit toujours le plus attachant des spectacles.

Si l'on veut bien se rappeler ce que nous avons dit au chapitre précédent de la vraie scène et du décor de la tragédie de Racine, on sait l'importance considérable qui s'attache dans son théâtre à la figure humaine. Il ne se peut pas de point de mire plus constant pour tous les personnages et de point d'optique plus fréquemment, plus clairement désigné aux regards des spectateurs. Ouvrez les yeux, regardez les visages, nous dit fréquemment le poète par la voix des acteurs. Mais ouvrons-les surtout tandis que les narrations se débitent. Racine a pris ses mesures pour que le spectacle dont elles paraissent nous frustrer soit compensé — et au delà — par un spectacle nouveau du plus grand intérêt.

Nous n'avons pas cru devoir énumérer plus haut toutes les narrations de Racine relatives aux événements passés. Elles sont encore plus nombreuses que les autres ; leur grand nombre s'explique sans

peine, dans un drame qui, on l'a vu, suppose en sa préparation une longue durée. Le temps épargné d'un côté se retrouve de l'autre ; les récits de « protase » ou d'exposition contiennent ce temps en résumé, ils nous en représentent l'idée. Corneille qui, pour son hypothèse, n'avait pas besoin d'ordinaire d'un temps si long, conseillait au poète « de s'embarrasser le moins qu'il lui est possible de choses arrivées avant l'action qui se représente ». Il ajoutait : « Ces narrations importunent d'ordinaire, parce qu'elles ne sont pas attendues et qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui s'est fait dix ou douze ans auparavant pour comprendre ce qu'il voit représenter... » (*Discours des trois unités.*)

Ces conseils sont fort sages, et de la part de l'auteur d'*Héraclius* ils se conçoivent. Mais Racine, ni dans ses débuts ni ailleurs, n'a jamais d'aventures compliquées à nous dire. Les récits d'exposition ont pour matière quelques événements du cœur que notre cœur reçoit sans peine. Ces faits nous importunent d'autant moins qu'ils sont narrés par ceux-là mêmes qui en ont été les héros, et qui, au moment encore où ils parlent, ne cessent pas d'en être les acteurs. De telles narrations dans la bouche des Oreste, des Agrippine, des Antiochus, des Xipharès, des Monime, des Agamemnon et des Phèdre, sont-ce même des narrations ? Ne convient-il pas plutôt d'y voir des moments considérables de la destinée des héros ? moments graves, animés, pathétiques, tout pleins

de passion concentrée, où l'acteur, comme on dit, brûle les planches? est-ce parler ou est-ce agir, que raconter ainsi? et nous, les spectateurs, fermerons-nous les yeux en présence de cette figure où se peignent tant de fluctuations moins passées que présentes, devant ce visage qu'illuminent non de lointaines lueurs, mais l'éclair d'un orage plus furieux que jamais?

Croirons-nous d'ailleurs avec Corneille que les autres narrations, celles « des choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre depuis l'action commencée », puissent produire un effet aussi puissant et plus puissant encore? Oui, mais ce sera pour des raisons que l'auteur d'*Horace* lui-même n'a pas connues ; c'est en vertu d'un art savant qu'il était réservé à Molière de découvrir, que Racine n'a cessé de mettre en œuvre et dont le secret s'est perdu depuis dans la tragédie classique.

Corneille estime que cette seconde sorte de narrations « font toujours un meilleur effet » que les récits de protase, parce que, dit-il, « elles sont toujours attendues avec quelque curiosité et font partie de cette action qui se représente ». Elles en font partie, il est vrai, mais l'action serait, si l'on peut dire, plus entière et beaucoup plus touchante, si, au lieu d'être récitée, elle se jouait sous nos yeux. Nul ne conteste en effet cette « maxime triviale », que « les esprits sont plus vivement frappés par les yeux que par les oreilles ». Or, quand l'on met à part deux ou trois récits de Corneille — celui de *Cinna*, par exemple, surtout celui

d'*Horace*, — qu'y a-t-il pour le spectacle dans presque tout le reste des narrations de Corneille? Celle du *Cid*, d'une magnificence incomparable, mais d'un caractère tout épique, ne peut-elle pas être considérée comme le type de l'art cornélien en matière de narration?

Nous connaissons d'ailleurs la doctrine de Corneille sur ce point. Il ne nous cache pas qu'il est un peu embarrassé, non pour écrire une belle narration, mais pour la mettre en scène. Il juge expédient de s'autoriser de Térence pour introduire « une nouvelle sorte de personnages, qu'on a appelés protatiques », parce qu'ils servent avant tout à « la proposition et l'ouverture du sujet » : ceux-ci ont pour premier office « d'écouter (*le*) récit ». (*Discours du poème dramatique.*) Dans l'examen de *Médée*, Corneille s'explique clairement sur son embarras : « Ces personnages protatiques sont d'ordinaire assez difficiles à imaginer dans la tragédie, parce que les événements publics et éclatants dont elle est composée sont connus de tout le monde, et que s'il est aisé de trouver des gens pour les raconter, il n'est pas aisé d'en trouver qui les ignorent pour les entendre... » La chose ne va pas toute seule, car, observe le poète, « quand ceux qui écoutent ont quelque chose d'important dans l'esprit, ils n'ont pas assez de patience pour écouter le détail de ce qu'on leur vient raconter, et (que) c'est assez pour eux d'en apprendre l'événement en un mot... Surtout, dans les narrations ornées et pathétiques, il faut très soigneusement

prendre garde en quelle assiette est l'âme de celui qui parle et de celui qui écoute, et se passer de cet ornement, qui ne va guère sans quelque étalage ambitieux, s'il y a la moindre apparence que l'un des deux soit trop en péril, ou dans une passion trop violente, pour avoir toute la patience nécessaire au récit qu'on se propose. » (*Examen de Médée.*) On ne saurait avouer avec une plus compromettante candeur que la narration est un air de bravoure, un morceau rapporté, d'une mise en scène très délicate. Mais poursuivons cette analyse. Il faut donc à la narration ainsi conçue un auditeur de loisir, dont l'âme soit libre de passion, et qui ait *toute la patience nécessaire* pour essuyer cette sorte de contre-temps. Le poète n'est pas au bout de ses embarras. Cette narration d'un placement si malaisé doit encore être « reçue par une personne digne de la recevoir ». (*Examen de Pompée.*) On a reproché, paraît-il, à Corneille, le récit d'Achorée (au troisième acte) dont le poète est si fier ; il s'excuse de ne le faire entendre qu'à Charmion, « domestique de Cléopâtre, qu'on peut toutefois prendre pour sa dame d'honneur ». C'est réduire un point de l'art à une question de protocole.

L'auteur de *Rodogune* semble pourtant soupçonner que le choix du personnage qui entend le récit doit être dicté par d'autres considérations. Il avoue, dans son *Examen*, que la narration de Laonice au premier acte est « sans artifice », que Timagène l'écoute « sans y avoir aucun intérêt notable, et par simple curiosité..... » Il rappelle que celle de

Curiace « fait un tout autre effet. Camille, qui l'écoute, a intérêt, comme lui, à savoir comment s'est faite une paix dont dépend leur mariage..... » Est-ce à dire pour cela que Corneille ait enfin compris quel intérêt de premier ordre s'attache, pour l'action et le spectacle, au choix de l'auditeur ? ni les termes mêmes de ce passage ne permettent de le croire, ni surtout la façon dont Corneille en usera constamment avec la narration, et dès la pièce suivante. Dans *Théodore*, le poète avait une excellente occasion d'écrire un récit dramatique ; il la manque. La mort de la jeune vierge, si elle eût été racontée devant le personnage qui a le plus d'intérêt à cette nouvelle, c'est-à-dire à Placide, eût pu être d'un grand effet théâtral. Mais Stéphanie la raconte à Valens, qui n'a, dans cette circonstance, qu'un médiocre intérêt. Placide, « amoureux » de Théodore, n'arrive qu'à la scène suivante, trop tard pour entendre le récit et, par sa présence même, lui faire rendre tous ses effets de pathétique et de spectacle. En résumé donc, le théâtre de Corneille offre quelques narrations admirables. L'instinct supérieur du poète lui fait rencontrer des récits d'un caractère véritablement scénique. Mais le plus souvent le narratif chez lui traverse le dramatique sans s'y plonger. Sur ce point capital son art, à l'ordinaire, demeure proprement épique.

*
* *

L'art de Racine en matière de narration, autant et plus peut-être encore qu'en tout le reste, est

parfaitement dramatique. Le poète ne nous a point laissé de confidence sur cette partie de sa doctrine. Mais il a fait mieux. Il nous en donne de si lumineuses applications, son art est si soutenu en la matière, si constant, qu'on ne peut douter qu'il avait ici les idées les plus arrêtées.

S'il s'était expliqué lui-même à cet égard, il n'eût pas dit assurément comme Corneille : « Quand ceux qui écoutent ont quelque chose d'important dans l'esprit, ils n'ont pas assez de patience pour écouter le détail de ce qu'on leur vient raconter ». Il eût nié avec force qu'une « passion trop violente » ôte à l'auditeur « la patience nécessaire au récit qu'on se propose ». C'est toujours au contraire à des personnages qui ont quelque chose d'important dans l'esprit, et dont le cœur est échauffé d'une passion violente, que s'adressent les narrations de Racine.

Si Racine s'était expliqué, il eût convenu avec La Motte, qu'il ne faut pas s'en fier aux oreilles, quand il s'agit de frapper les grands coups. « C'est, — eût-il dit sans doute, — c'est aux yeux que je prétends bien m'adresser, ou plutôt c'est à l'âme, mais par l'office des yeux. Mes narrations du début, parce que je les mets toujours dans la bouche du personnage qui continue de vivre devant nous les événements racontés, forment sans doute une action et un spectacle attachants. De même dans celles qui se produisent au cours du drame et à son dénouement, j'y ménage de mon mieux les droits du spectateur. Je ne m'occupe plus dans ce cas des

dispositions de celui qui raconte, mais il m'importe fort que celui qui écoute soit justement dans ces dispositions que Corneille réprouvait. Plus l'auditeur est relevé, non pas en dignité, mais en importance dramatique, plus sa passion est animée, plus son action est forte, — et plus il concourt à ce spectacle d'âme qui fait à mes yeux la beauté de la tragédie. Vous regardiez, au commencement de la pièce, le visage d'Oreste tandis que celui-ci parlait, regardez à la fin celui d'Hermione, quand elle écoute. Ouvrez sans cesse les yeux ; si les acteurs ne trahissent point mon art, il faut attacher tous vos regards sur eux au moment de la narration. Car ces récits, qui suppléent à des spectacles, peuvent et doivent devenir, par le jeu de l'acteur, le plus animé, le plus attachant des spectacles. Et là où vous croyez que je m'adresse seulement à vos oreilles, c'est aussi vos regards que je souhaite. »

Voilà sans doute en abrégé ce que Racine eût dit. De toutes ces grandes narrations, en effet, il n'en est pas une qui ne nous donne à regarder aussi bien qu'à entendre. Elles sont faites pour des hommes assemblés au théâtre, c'est-à-dire pour des spectateurs, non pour de purs auditeurs ; le véritable auditeur des récits du poète n'est pas dans la salle, il est sur la scène, exposé à nos yeux ; la narration va droit à lui, elle ne nous arrive en quelque sorte que chargée du spectacle de son visage ému, de sa démarche agitée, de toute son expressive mimique. Gardons-nous de fermer les yeux : écoutons et contemplons ; tout est en scène,

tout fait image ; le décor est le plus beau, le plus dramatiquement optique qui se puisse voir.

Hermione est sous nos yeux. Anxieuse, elle attend la nouvelle qui doit décider de son sort. Cléone, puis Oreste, se présentent et lui parlent. Chaque mot de sa suivante se traduit sur son visage en expressions passionnées. La colère, le doute, la haine, l'impatience, le mépris, la fureur, successivement s'inscrivent sous nos regards en traits de flamme. Quel décor vraiment scénique ! Quels changements à vue ! Quelle action et quel spectacle !

Agrippine est sous nos yeux. Le poète, au risque de manquer à la vraisemblance, l'a retenue là, hors de la salle du festin ; ce n'est pas pour avoir au moment de la narration « une personne digne de la recevoir », et encore moins parce que l'âme d'Agrippine est libre de passion violente et possède ainsi « toute la patience nécessaire au récit qu'on se propose ». Non. Regardez Agrippine, tandis que Burrhus raconte l'attentat. Tout en elle respire l'impatience et la passion. Il le faut ainsi pour que la narration ait son point d'optique, comme il convient qu'aux premiers mots de Burrhus, Junie éperdue quitte la scène. Junie et Agrippine à la fois en présence partageraient ici nos regards. Ceux-ci doivent s'attacher à un seul objet. Un instant sans doute ils vont flotter entre deux points, entre deux figures également expressives, celle de Néron et celle d'Agrippine durant leur dramatique rencontre. Nous aurons alors comme la sensation visuelle de l'instant immortalisé par

Tacite, le *Neronem intuentes* sera traduit dramatiquement. Il sera adapté. Racine nous en offre en effet une réduction scénique, un raccourci puissant, conforme à la fois aux imperfections de notre vue, aux lois de la scène et à la dignité de l'art. L'insignifiant, le multiple, le confus sont écartés de nos yeux ; le poète ne retient que l'essentiel. Mais, par cette élimination même, il en double l'effet. Au lieu d'une foule de spectateurs étonnés, deux adversaires qui se mesurent de l'œil ; et, du croisement de leurs regards furieux, jaillit l'étincelle tragique. Le poète qui dispose de tels moyens pouvait se dispenser de mettre sous nos yeux la scène tumultueuse et confuse du festin. Sa narration, comprise ainsi, nous offre des spectacles d'une rare beauté théâtrale.

Dans *Bajazet*, où nous sommes témoins de plusieurs entrevues entre Bajazet et Roxane, le poète ne nous fait pas assister à l'une de leurs plus curieuses rencontres, celle où le prince, sur l'instigation d'Atalide, flatte la sultane de quelques paroles favorables. Cette scène intéressante est remplacée par un récit. On devine les motifs de cette suppression. Notre esprit, adroitement excité par le poète, trouve dans le demi-jour de l'événement une occasion de se donner carrière ; notre imagination s'anime, se représente sous des couleurs forcées l'engagement de Bajazet. Par là, notre cœur se met à l'unisson de celui d'Atalide, il épouse ses regrets et sa défiance. Mais ici encore nos regards sont intéressés. Car tandis que se passe

l'invisible entrevue, nous en voyons comme l'ombre ou le reflet, sur le visage, dans toute l'attitude d'Atalide. La malheureuse amante expose à notre vue sa crainte et ses angoisses. La première nouvelle incomplète apportée par Zaïre, le récit d'Acomat, plus circonstancié, mais non pas plus exact, chaque moment de la narration se traduit sous nos yeux en spectacle pathétique. Nous suivons d'un regard anxieux ce progrès d'amertume, de honte et de désespoir, qui recouvre d'un voile obscur le pâle visage exposé à nos yeux. Puis, quand Bajazet se présente et à son tour reprend le récit des faits, nous ne cessons pas d'assister au plus attachant des spectacles. Chaque parole de Bajazet à la jeune fille est un baume pour son cœur. Attendrie par ses premiers mots, elle laisse couler des larmes que l'œil de l'amant n'est pas seul à remarquer ; à mesure qu'il s'explique et raconte, ses paroles ramènent la sérénité sur la figure d'Atalide ; un rayon d'espoir s'y repose, puis l'intérêt, la surprise, la tendresse et l'amoureuse confiance l'illuminent progressivement. La joie même, au moins un instant, s'y associe aux larmes : δακρύσεν γελάσασα, trait sublime que le drame ici ravit à l'épopée, pour les délices de nos yeux. Voilà le point de rencontre merveilleux du récit et du drame. La narration, qui nous vaut de tels spectacles, n'a sans doute rien d'opposé à la loi du théâtre.

Au contraire l'exemple de Rotrou, dans son *Iphigénie*, et l'attentat que l'on fit subir en 1769 à la pièce de Racine, montrent clairement combien

certaines actions perdent à être mises directement sous nos yeux. Racine savait bien que son dénouement ne pouvait être représenté. Diderot lui-même, qui impose au poète l'obligation « de dénouer par une action et non par un récit », reconnaîtra qu'ici « la scène réelle eût été petite, faible, mesquine, fausse ou manquée. Au théâtre, dit-il, elle eût été fort au-dessous de nature ; je l'imagine un peu au delà. » (*Troisième entretien sur le Fils Naturel.*) S'il était nécessaire de s'attarder sur ce point, nous ferions cette simple remarque. Ou la scène du sacrifice sera ménagée comme l'a voulu Racine ; dans ce cas il faut souscrire aux paroles de Voltaire : « Le violent Achille, l'épée nue et ne se battant point, vingt héros dans la même attitude, comme des personnages de tapisserie, Agamemnon, roi des rois, n'imposant à personne, immobile dans le tumulte, formeraient un spectacle assez semblable au cercle de la Reine en cire colorée, par Benoît. » (*Diction. philos.*, art dramatique.) Ou, au contraire, la grande scène finale sera-t-elle animée, compliquée et tumultueuse, quel désordre alors, et quelle confusion ! Le mérite du drame classique est d'avoir toujours évité cet écueil de la mise en scène où, depuis Shakespeare, s'est invariablement brisé le drame. Mais le mérite particulier de Racine est d'avoir échappé à ce péril, sans qu'il en coûtât jamais rien au spectacle, et au contraire en ménageant, en redoublant les plaisirs du spectateur. Car chez Racine, tout est en scène, et surtout la narration. Celle du sacrifice d'*Iphigénie*, confiée à deux person-

nages différents, à Arcas et à Ulysse, obtient, grâce à Clytemnestre, son efficace théâtrale. Tandis que le serviteur et Ulysse intéressent nos oreilles, la mère infortunée attire et retient nos yeux. Tous nos sens sont en éveil, notre âme trouve en eux des serviteurs discrets qui s'acquittent en perfection de leur office. Nos oreilles la saisissent et l'ébranlent ; nos yeux la mènent droit au but. Notre âme aspire à l'âme ; ici elle n'a pas à la chercher et à la reconnaître ; elle la trouve au rendez-vous inévitable, sur la figure de Clytemnestre. Cette face auguste et douloureuse est dans un jour parfait : elle n'a pas là devant nous, loin de l'horrible cérémonie, à se couvrir du voile dont Euripide, Timanthe et Racine lui-même en quelque manière voilent Agamemnon. Elle n'est pas, comme celle du théâtre grec, recouverte d'un masque et fixée dans une immuable expression. Elle se montre à nos yeux, à notre âme, bien à découvert, merveilleusement animée, mobile et expressive. Nous suivons sur ce miroir vivant le mystérieux sacrifice ; toutes ses images s'y réfléchissent, épurées et renforcées ; toutes ses péripéties deviennent autant de spectacles pathétiques pour nos regards charmés. Et par là l'horreur sacrée des choses se tempère de pitié attendrie. Tout est donc ménagé, tout s'équilibre dans la plus suave harmonie. Rien de plus noble, mais aussi rien de plus sensible et de plus touchant qu'un tel art ; sa beauté n'a d'égale que son efficacité dramatique.

Il faut en venir enfin à la fameuse narration de

Théramène, la plus contestée, la plus mal comprise, et l'une des plus scéniques pourtant de toutes les narrations de Racine. Des personnes mieux intentionnées qu'avisées en ont fait, en font encore un récit d'anthologie; il ne se peut pas de contre-sens plus absolu. Ce qui lui a valu ce dangereux honneur, c'est le soin plus curieux apporté à l'expression. Nous aurons à rechercher pourquoi le poète qui, d'ordinaire, use d'une rhétorique si sobre, a affecté dans cet endroit un luxe poétique. Un seul point nous occupe pour l'instant : quelle est la valeur d'action et de spectacle du récit ? Il ne faut pas s'y tromper, cette valeur est de premier ordre.

Un délicat, peu entendu aux questions de théâtre, Fénelon, estime que « Théramène qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devrait ne dire que ces deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des dieux, l'a fait périr. Je l'ai vu. » C'est biffer d'un trait de plume toute la narration de Racine. On aimerait à connaître par quoi le trop spirituel critique l'eût remplacée. Eût-il, pour couper court, fait apporter à l'instant sous nos yeux le cadavre mutilé d'Hippolyte, au risque d'exciter chez le père non encore désabusé une nouvelle explosion de fureur intempestive, et aussi d'ébranler les nerfs du public? (il nous semble qu'une telle solution lui eût paru suspecte de manquer de vraisemblance et d'élégance.) Eût-il plutôt précipité la venue de Phèdre et brusqué le dénoue-

ment? Nous ne savons; Fénelon s'en tire à bon compte; il découd, mais ne recoud pas. Quoi qu'il en soit, de ces deux alternatives, Racine n'a pris ni l'une ni l'autre. Il s'arrête à un troisième parti, qui, à notre sens, est le bon. Il sait que les deux mots dont se contente Fénelon ne satisferaient ni le spectateur curieux de connaître les circonstances d'un événement si étrange, ni surtout le père encore plus avide d'entendre tout ce qui peut l'instruire sur ce mystère redoutable de passion et de mort. Il sait que la nature ne peut se contenter d'une annonce aussi laconique. Il sait encore que le drame lui-même a ses exigences et ses droits. La mort d'Hippolyte en est le dénouement; comprendrait-on que le dénouement fût à ce point mutilé?

Pour satisfaire ces exigences, Racine écrit une narration. Jamais peut-être récit ne fut plus justifié, car si Fénelon lui-même en contestait la convenance, ce n'était pas sans doute pour lui substituer la vue directe des choses. Ni Fénelon, ni personne, je pense, — même parmi les plus chauds partisans du spectacle, — n'a songé à mettre sous nos yeux la scène même du fabuleux combat où périt Hippolyte. Mais cette narration, plus indispensable ici que jamais, offre, comme toujours dans le théâtre de Racine, un récit et un spectacle. On lui fait grand tort de la détacher du drame pour la faire lire ou réciter. Il est vrai que l'oreille y est plus caressée que dans d'autres récits, nous en dirons la cause tout à l'heure. Mais pas plus que les autres, elle ne s'adresse uniquement à nos oreilles. Théra-

mène, qui parle, n'offre par lui-même aucune sorte d'intérêt. S'il était seul sur le théâtre, nous pourrions sans dommage fermer les yeux, pour être tout oreilles et laisser à notre imagination le soin de nous représenter la scène d'horreur. Mais Thésée est en notre présence. Sur sa figure tourmentée, chacune des parties du récit fait son impression distincte : l'abattement, l'horreur, l'admiration, le doute, l'attendrissement et le remords s'y impriment en traits profonds. Nos yeux s'attachent avidement à cette face douloureuse.

Mais comme un tel spectacle a pour les âmes tendres quelque chose de pénible, le poète en a corrigé l'excès par les grâces de l'expression. Il n'orne tant son style, que parce qu'il s'est fermé toute autre route pour « purger la pitié »; la musique seule lui paraît capable de modérer le pathétique. Aux oreilles donc de réparer l'ébranlement, presque excessif, causé dans l'âme par les yeux. La poésie, dès lors, peut se donner carrière. Tous les charmes, tous les artifices même[1] de la

1. Je dis *les artifices*. Dans ma pensée, ce n'est pas un éloge absolu. Le goût aurait plus d'une réserve à faire sur l'élégance pompeuse de plusieurs traits et — pour appeler les choses par leur nom — sur la « rhétorique » du morceau. Mais cette discussion relève d'une autre partie de l'art. Nous avons dû nous placer exclusivement au point de vue dramatique. Il nous semble que l'emphase même, dénoncée avec raison dans ce récit, ne nuit ni à l'action, ni au spectacle. Elle en ménage le caractère merveilleux, elle en tempère l'horreur. On peut voir là, si l'on veut, une noble draperie qui amortit les angles et les contours, mais sans rien dissimuler. Ou, pour employer une image plus juste,

parole paraissent à peine de trop pour tempérer l'horreur d'une telle situation. Il convient donc au lecteur de ne pas prendre pour lui toute cette pompe du style. Ce qui fait la beauté, ici, ce n'est ni la grâce des tours, ni le brillant des images, ce n'est pas même l'éclatante harmonie des vers considérée en soi, mais cette harmonie plus subtile, qui naît du rapport de deux termes — le spectacle et l'audition, — et tempère l'un par l'autre : sorte d'accord parfait, où l'ouïe et la vue sont également intéressées, et dont, par conséquent, le spectateur seul est bon juge.

c'est comme une orchestration d'un tissu un peu ample, et qui par là, sans doute, n'est que plus propre à *purger la pitié et la terreur* ; c'est-à-dire, selon l'explication vraie que Racine le premier (je crois) a donnée de ce mot : « qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison. » (Fragments de *la Poétique* d'Aristote, commentaire de Racine, *Gds. Écriv.*, t. V, p. 477.)

DEUXIÈME PARTIE

LES PRINCIPES D'ACTION

CHAPITRE PREMIER

LE PERSONNEL TRAGIQUE

« Les rois sont sujets à de grands changements. »
(Plan d'*Iphig. en Taur.*, sc. Ire.)

Sommaire : Qualité relevée des personnages ; raison de ce fait. — Raison du peu d'acteurs employés. Chiffre moyen du personnel. — De quelques modifications apportées dans le personnel légué par les Anciens. Raison de ces changements.

Le nombre et le choix des personnages chez Racine peuvent provoquer quelques réflexions qui ne sont pas inutiles pour l'intelligence de son drame. Tout y est d'un rapport exact, d'une unité et d'une harmonie parfaite ; aussi ne peut-on se faire une idée vraie de l'ensemble qu'à la condition d'examiner les détails et de demander successivement à chaque point son tribut de clarté.

Racine prend toujours ses premiers acteurs dans une condition élevée. Mais il ne fait en cela que se conformer aux usages de la tragédie. Héritière de l'épopée, cette haute forme de l'art dramatique reçoit d'elle ses acteurs. Soit qu'elle se préoccupe surtout de peindre l'héroïsme, soit qu'elle ait plutôt à cœur de faire naître le pathétique, dans l'un et l'autre cas, la tragédie ne saurait mieux faire que de représenter à nos yeux des personnages d'une

condition supérieure. Leur grandeur, qui semble les préserver davantage contre les retours du sort, rend leur chute plus imprévue, plus retentissante plus terrible. Par là, ils concourent parfaitement à cette « tristesse majestueuse » qui, aux yeux de Racine, fait le plaisir de la tragédie. En outre, plus le drame s'attache à la peinture de la passion proprement dite, plus il trouve dans les grands une matière appropriée à sa fin. Grâce à leurs loisirs mêmes et à leur toute-puissance, les grands peuvent pousser plus loin que le reste des hommes l'expérience des passions. Ils ne représentent donc pas seulement une humanité plus en vue, plus illustre, ils sont en quelque manière une humanité plus affinée, plus complexe et plus riche. Et quand même Racine n'aurait pas reçu de ses prédécesseurs ce haut personnel tragique, pour une autre raison encore que celle que Taine a signalée, c'est-à-dire indépendamment de l'influence qu'a pu exercer sur son drame une civilisation courtoise, il est probable qu'il eût pris pour acteurs des personnes souveraines, des rois, des princes, des grands. Mais ce n'est pas des grandeurs *naturelles* qu'il a besoin; celles-là sont indépendantes, dit Pascal, de la fantaisie des hommes, parce qu'elles consistent dans les qualités réelles et effectives, comme la lumière de l'esprit, la vertu, la santé, la force. Racine laisse donc à Corneille le personnel des tribuns et des consuls, ces âmes fortes qui doivent à elles seules toute leur renommée et toute leur élévation. Il lui faut ce que Pascal appelle des

grandeurs *d'établissement*, c'est-à-dire celles qui dépendent de la convention ou de la coutume et ne supposent pas chez celui qui en est revêtu un mérite personnel : des empereurs tels que Néron et des reines telles que Phèdre, voilà les premiers sujets excellents de la tragédie racinienne. Leur élévation n'est pas pour l'apparat, elle est une occasion plus facile de passion, et, par là, un riche principe d'action.

Ce n'est pas non plus parce que les grands vivent volontiers à l'écart et ne se mêlent qu'à leurs égaux que la tragédie de Racine met en scène un si petit nombre de personnages. Si le peuple n'y paraît que dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, s'il est exclu de toutes ses autres tragédies, ce n'est pas parce que « ses habits et ses manières feraient tache dans un théâtre monarchique ». On explique tout au plus par là l'exclusion des plébéiens. Mais la foule, considérée avant tout comme une multiplicité de personnages, n'a aucun rôle à jouer dans le théâtre de Racine. Ses tragédies, peu chargées de matière, où toute l'action dépend, nous l'avons vu, d'une passion principale, ce drame simple n'a que faire d'une multitude de personnages. Ils n'y sauraient être acteurs et ne pourraient paraître qu'à titre de témoins. Mais jusqu'à quel point de semblables témoins peuvent être encombrants, les tentatives d'un Schiller ou d'un Hugo nous l'ont clairement démontré. Chose curieuse, et qui n'a peut-être pas été remarquée, Racine lui-même en avait fait

l'expérience à ses dépens. Dans sa *Thébaïde*, au moment de l'entrevue des deux frères, il avait tenté de mettre en scène non pas une véritable foule, mais jusqu'à six personnages. Antigone, Créon, Hémon se joignent à Jocaste pour assister à la rencontre d'Étéocle et de Polynice. Antigone, Créon, Hémon semblaient donc, aux côtés de Jocaste, tenir la place qu'occupe le chœur dans la scène analogue d'Euripide. Mais tandis que le chœur, personnage idéal, d'un genre unique et conventionnel, peut demeurer muet assez longtemps et contempler d'abord en silence l'action dont il absorbe et réfléchira le lyrisme, au contraire des figurants nombreux, qui reçoivent sans rien rendre, ne sont que des spectateurs hors de leurs places et à tout le moins inutiles.

Le poète ne peut prêter une voix distincte et qui ait chance d'être écoutée qu'aux personnages directement intéressés dans l'action. C'est ce qui n'a lieu, dans ce drame simple, que pour un petit nombre d'acteurs. Aussi, à l'exception d'*Esther* et d'*Athalie* où des nécessités particulières de spectacle et de mise en scène l'ont conduit à dépasser ce chiffre, Racine n'a jamais mis en présence plus de six ou sept personnages. La scène d'*Iphigénie*, où Arcas révèle tout à coup le projet d'Agamemnon, est, je crois, ce qu'il y a de plus hardi à cet égard dans la tragédie racinienne. Là, sur sept personnages présents à la fois sous nos yeux cinq ont le plus étroit intérêt à la péripétie et concourent de la façon la plus dramatique à l'effet

total de l'action. Il semble que ce soit là pour le poète la conciliation dernière de la multiplicité et de la simplicité.

Par conséquent, pour des motifs qui tiennent à la fois au caractère de l'action et aux difficultés de la mise en scène, Racine se contente de peu de personnages. Leur nombre est variable; il dépend évidemment de la constitution du sujet. Mais comme le sujet racinien se ramène presque toujours à un conflit étroitement limité, on peut se faire une idée générale du nombre d'acteurs nécessaire et suffisant. Presque toutes les pièces de Racine comportent quatre personnages principaux; ce sont les protagonistes du drame. Leurs rôles sont parfois fort inégaux, et entre celui de Phèdre qui comprend près de cinq cents vers (soit environ un tiers de la pièce) et celui de Junie qui n'en compte pas deux cents, il y a place pour une grande variété de degrés; mais la longueur importe peu, si la nécessité du rôle est constante. Or dans la *Thébaïde*, *Alexandre*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate* et *Phèdre*, dans *Esther* et dans *Athalie* même, toute l'action repose inégalement, mais nécessairement, sur quatre personnages. *Bérénice* et *Iphigénie* seules sont en deçà ou au delà de la mesure moyenne.

Ces quatre acteurs principaux et comme fondamentaux sont, d'ailleurs, accompagnés d'autres personnages qui viennent, moins comme on le croit quelquefois, rehausser leur prestige que concourir à l'action générale. L'exemple de *Britanni-*

cus nous permet de comprendre les services qu'ils rendent au drame. L'action de cette dernière pièce se passe essentiellement entre Néron, Britannicus, Agrippine et Junie. Mais Néron la domine et en fait l'unité. Comme Racine a surtout à cœur de peindre « le monstre naissant », c'est-à-dire une âme indécise entre le bien et le mal, il a soin de le doubler en quelque sorte de deux autres personnages dont l'office est de le solliciter chacun dans un sens différent. Narcisse flatte et entretient sa passion, Burrhus essaie de le retenir sur la pente du vice. Ni l'un ni l'autre n'a en soi sa raison d'être et sa destination ; tout leur rapport est à Néron. Nous aurons l'occasion de montrer jusqu'à quel point, agissant sur ce personnage capital, ils influent sur les mouvements du drame. Agrippine de son côté est escortée d'Albine qui tente de modérer les emportements de l'irascible impératrice et sert à mettre en un jour plus lumineux les secrets de cette âme impénétrable. Il en est ainsi des autres tragédies de Racine ; les protagonistes du drame y sont toujours accompagnés d'acteurs subordonnés, de *seconds acteurs*, comme on disait autrefois. Ceux-ci ont d'abord pour office, comme dans la tragédie de Corneille, de faciliter l'exposition du drame et de permettre à d'autres âmes plus importantes de mieux se révéler à nous. Mais nous ferons voir ailleurs que Racine s'est préoccupé de relever leur utilité, de donner à ces rôles trop effacés une physionomie personnelle et une influence quelquefois décisive.

Ajoutons ces seconds acteurs aux acteurs protagonistes, adjoignons-leur ces personnages de troisième ordre qui dans tout drame servent à exécuter les menues œuvres de l'action, nous obtenons pour l'ensemble de la tragédie de Racine un personnel moyen d'une dizaine d'acteurs. Ce nombre reste fort au-dessous de celui des personnages de Shakespeare, de Schiller et des romantiques ; il paraît même un peu inférieur aux troupes ordinaires des tragédies de Corneille. Il se rapprocherait plutôt du chiffre moyen d'Euripide. Nous ne sommes pas surpris de ce rapport, car si le poète français a réduit plus d'une fois la quantité d'événements du drame grec, sa simplicité, se fécondant elle-même, engendre des conflits profonds qui, pour prendre corps à la scène, ne peuvent se passer d'acteurs. Le nombre épargné d'un côté se retrouve de l'autre, et la balance reste à peu près égale.

Considérons maintenant pour quelques pièces de Racine certains rôles plus importants dont l'exclusion ou l'introduction dans le drame nous fera mieux comprendre la nature des sujets. Sans insister sur la *Thébaïde* où Racine soustrait à nos yeux l'Œdipe et le Tirésias d'Euripide et nous permet ainsi de saisir d'un coup d'œil l'unité de l'action, la nomenclature des acteurs d'*Andromaque* ne laisse pas d'être instructive. Pyrrhus, absent de la pièce grecque, joue dans le drame français un rôle de premier ordre. Non pas que Racine se propose de nous attacher davantage à

son funeste sort; sa mort importerait assez peu, n'étaient les conséquences terribles qu'elle a sur le destin d'Hermione et par contre-coup sur celui d'Oreste, n'était surtout l'effet heureux qu'elle a sur le sort d'Andromaque. Mais parce que tout le drame est comme suspendu aux doutes d'Andromaque et que le personnage qui réduit Andromaque à la nécessité cruelle de trahir son époux ou de livrer son fils à la mort, c'est Pyrrhus, Racine ne pouvait se contenter, comme Euripide, de faire paraître à la fin son cadavre, il devait tout au cours de la pièce, montrer Pyrrhus lui-même, Pyrrhus vivant, ému de la plus brûlante passion et de plus en plus animé à la conquête d'Andromaque. Le même poète, qui d'un cadavre fait un personnage plein de vie, n'a garde d'emprunter Molossos à Euripide. Il ne se contente pas de substituer au fils de Pyrrhus, celui d'Hector, Astyanax, mais ce qui importe uniquement pour l'objet de cette étude, il ne met pas sous nos regards le précieux enjeu du conflit de Pyrrhus et d'Andromaque, il relègue Astyanax dans l'ombre des coulisses. Il semble donc que, par cette soustraction, Racine se prive d'un puissant élément d'intérêt. Mais s'il nous dérobe la vue d'Astyanax, ce n'est pas parce que la tragédie française ne peut souffrir la présence des enfants; l'exemple d'*Athalie* est la preuve du contraire. Il a, en ce qui concerne Astyanax, les meilleures raisons de ne pas l'introduire en scène. Puisque l'époux auquel Andromaque veut garder une fidélité invincible ne peut paraître dans le

drame, l'enfant qu'il s'agit de sauver doit aussi être invisible. Il le faut pour que l'équilibre puisse être maintenu quelque temps entre les mobiles divers. Exposée aux regards, la grâce ingénue de l'enfant ravirait du premier coup l'intérêt des spectateurs; nous deviendrions tous autant de mères qui n'auraient d'yeux que pour ce tendre objet. La pensée d'Hector s'effacerait de notre souvenir ; la fidélité de l'épouse nous deviendrait inconcevable, et nous ne pourrions supporter un instant les hésitations de la mère ; nous trouverions qu'elle tarde trop longtemps, pour sauver son fils, à prendre une décision qui ne coûte guère aux veuves. Pour que les deux passions qui se disputent le cœur d'Andromaque eussent quelque temps un avantage égal, il fallait donc que l'absence de l'enfant compensât la mort de l'époux. C'est au prix de cette suppression que nous pouvons contempler l'exquise figure d'Andromaque, cette image si précise et si poétique de ce que le cœur féminin a de plus délicat, de plus tendre et de plus pur.

Dans la préface de *Britannicus*, Racine nous fait connaître pourquoi il s'est plus accommodé de Burrhus que de Sénèque ; s'il n'a pas pris les deux, comme *Octavie* lui en donnait l'exemple, c'est que dans une pièce où se pose uniquement un problème d'ordre moral, il n'avait que faire d'un bel esprit. En revanche, il introduit dans son drame Narcisse et Junie. Le premier, grâce à « une conformité merveilleuse avec les vices du prince

encore cachés », est beaucoup mieux qu'un confident banal; nous montrerons qu'il coopère efficacement à l'action. Quant à Junie, elle est encore plus nécessaire. Elle traduit de la façon la plus dramatique l'antagonisme de Néron et de Britannicus. S'il n'y avait dans *Britannicus* que des intérêts politiques, l'action paraîtrait un peu austère à la majorité du public, et peut-être ne serait-ce plus même en vérité « la pièce des connaisseurs ». A leurs yeux en effet le vrai terme de l'action ainsi envisagée, le dénouement complet devrait comprendre la mort d'Agrippine avec celle de Britannicus, et plus encore sans doute la première que la seconde. Un tel sujet peut convenir à Crébillon, il ne relève point de l'art délicat de Racine.

Il semble que *Bérénice* pourrait se passer d'Antiochus. Pour que Titus congédie son amante, pas n'est besoin, ce semble, de ce nouvel acteur. L'empereur peut faire ses confidences, et, quand il y a lieu, donner ses commissions à d'autres personnages. Il ne manque pas de familiers intimes et discrets; n'a-t-il pas ce Paulin qui, nous le dirons au sujet des confidents, est fort avant dans l'intimité de son maître et exerce même sur lui une influence décisive? en vérité, il ne paraissait pas nécessaire de déranger ici le roi de Comagène. Mais voyons les choses de plus près. Antiochus n'est pas bon seulement, comme l'Infante du *Cid*, à relever le prestige de l'un des personnages de la pièce, il sert à reculer l'entrevue décisive de Titus et de Bérénice, et il le fait comme aucun

autre que lui ne le pourrait faire. Car Antiochus aime Bérénice ; jamais il ne l'a plus aimée qu'au moment même où Titus se décharge entre ses mains du sort de la princesse. Nul événement ne serait donc plus capable de flatter sa passion et d'enivrer son espérance, si son cœur n'était aussi généreux qu'enflammé. Il ne reçoit que malgré lui cette délicate mission, il hésite à l'accomplir, il ne s'en acquitte qu'à peine ; il faut que Bérénice lui arrache son secret. Ces hésitations et ces angoisses d'Antiochus, ce conflit tumultueux de sa passion et de sa générosité concourt avec les mouvements du cœur de Bérénice à produire au deuxième acte une péripétie extrêmement vive et dramatiqne. Et de même, aux deux derniers actes, Antiochus contribue à enrichir la pièce d'action et de spectacle. On peut donc dire que si *Bérénice* n'est pas, en dépit de Voltaire, une « pure églogue en dialogues », c'est grâce à Antiochus. Mais la pièce lui doit davantage. La beauté de son caractère imprime aux scènes où il paraît une grandeur et une noblesse dignes de la tragédie. On a pu signaler, dans la fin de *Bérénice*, « comme un grand mouvement ascensionnel, une contagion montante d'héroïsme qui rappelle, malgré la différence de la matière, le dernier acte de *Polyeucte*, et qui est d'une suprême beauté » (J. Lemaître). Si *Bérénice* s'élève à ces hauteurs, le mérite en est surtout à Antiochus. Titus assurément n'est pas un second Polyeucte, Bérénice de son côté reste fort au-dessous de Pauline, mais en plus d'un lieu Antiochus atteint

Sévère. S'il disparaissait de la pièce, Voltaire aurait sans doute raison : *Bérénice* ne serait pas une tragédie.

Faute de connaître dans le détail la source où Racine a puisé *Bajazet*, nous ne pouvons savoir au juste comment il a traité les acteurs de la donnée originelle. Ce n'est donc pas à ceux qui ont pu inspirer le poète, mais aux écrivains de théâtre qui l'ont plus ou moins imité, qu'il y a lieu de demander un complément de lumière sur le personnel de ce drame. Voltaire, dans l'épître à Clairon qui fait la préface de *Zulime*, regrette, comme « le comble du malheur », que sa pièce n'ait pas d'Acomat. Nous ne savons si la présence d'un Acomat suffirait à relever cette pâle contrefaçon; mais bien que l'intrigue de *Bajazet* pût à la rigueur se concevoir sans Acomat, Racine l'a si étroitement rattaché à son drame qu'il y devient une cheville ouvrière. La grandeur de ses desseins élargit singulièrement l'action et en relève beaucoup l'intérêt. Sans Acomat, *Bajazet* ne serait qu'une intrigue d'amour; au lieu du sérail, nous ne verrions que le harem. L'auteur de la *Princesse Georges* n'avait que faire d'un grand-vizir. Mais à côté de la princesse Séverine, de la comtesse de Terremonde, et du prince de Birac qui rappellent plus ou moins, par le rapport des situations, Roxane, Atalide, Bajazet, Dumas a cru devoir introduire dans son drame un nouveau personnage : le comte de Terremonde. Ce qu'il fait — ou ce qu'il ferait, si un hasard deux fois injuste ne

détournait sur un innocent le coup de pistolet destiné au coupable, — Roxane le fait elle-même : elle aime et elle tue. Nous n'avons pas à discuter ce qu'il peut y avoir de neuf et d'ingénieux dans la conception morale de Dumas. Il nous suffit de marquer par un bref rapprochement que Racine, avec une grande économie de moyens et d'acteurs, a pu produire, dans *Bajazet*, un dénouement aussi terrible que naturel.

Racine eût pu s'en tenir à copier les historiens qui racontent la mort de Mithridate ; dans ce cas, Xipharès et Monime eussent été absents de son drame. Ni Appien ni Dion Cassius ne mentionnent dans les moments suprêmes de la vie du grand Barbare la présence de ces deux personnages. Plutarque, dit Racine, lui a donné l'idée de Monime ; Xipharès vient d'Appien, mais, au dire même de cet historiographe, Xipharès était déjà mort quand Mithridate mourut. Pourquoi donc faire revivre Xipharès et Monime et les mêler à une aventure où ils furent étrangers? Racine nous répond : « Il n'y a guère d'actions éclatantes dans la vie de Mithridate qui n'aient trouvé place dans ma tragédie. » Par là, il justifie l'épisode de Monime, qui, pour quiconque a lu Plutarque, fait partie intégrante du souvenir de Mithridate. Quant à Xipharès, il était peu connu, et Racine pouvait lui donner tel rôle qu'il jugeait bon. Il les fait servir, lui et Monime, à révéler plus complètement « les mœurs et les sentiments » de Mithridate, à mettre au jour cette fureur de passion et en particulier

« cette jalousie qui lui était si naturelle ». Grâce à ces nouveaux acteurs, la face héroïque de Mithridate nous est révélée, nous connaissons l'autre passion qui se partageait son cœur : en même temps que l'ennemi de Rome, nous voyons, si j'ose dire, l'ami des femmes. Par là, cette âme compliquée de conquérant infatigable et de prince sensuel est mise en lumière. L'histoire est altérée sur quelques points secondaires, mais ici cette altération même tourne en somme au profit de l'histoire. Et surtout le drame, sans rien perdre de sa simplicité, doit à ce supplément de personnages de s'enrichir une fois encore de mouvement et d'action.

Dans *Iphigénie*, la substitution d'Ulysse au Ménélas d'Euripide intéresse moins les problèmes de l'action que les questions de convenance et de mœurs. Mais il faut remarquer que Racine n'avait eu garde, comme Rotrou, de donner à Ulysse un « second », qui ne saurait être qu'un double emploi. De même il laisse à Euripide le jeune frère d'Iphigénie, car on sait qu'il bannit inexorablement du drame tout personnage inutile. Si naturelles et si touchantes que fussent, à l'arrivée de Clytemnestre, ses précautions maternelles pour Oreste, si éloquente que pût paraître la muette prière de l'enfant dont Iphigénie invoque aux yeux du père le regard et les larmes, comme tout ce tendre jeu de scène ne sert à rien, Racine n'en a que faire ; il croirait indigne de l'art de recourir à ce pathétique un peu banal et sans efficacité vraie.

Il juge encore qu'il y aurait une sorte de contre-sens dramatique à attendrir le spectateur sans attendrir le père ; et pour ne pas rendre trop inégal l'équilibre de sentiments sur lequel il fonde son action, il se prive ici d'Oreste comme, dans *Andromaque*, il s'était privé d'Astyanax. En revanche, il s'applaudit d'avoir trouvé chez les anciens « cette autre Iphigénie », Ériphile, qui lui permet de dénouer sa tragédie sans le secours d'une déesse et d'une machine, et sans ensanglanter la scène d'un meurtre horrible. Il ne faut donc pas souscrire seulement à cette parole que, grâce à Ériphile, « le dénouement de la pièce est tiré du fond même de la pièce » ; il faut en croire jusqu'au bout le poète : « Sans cet heureux personnage, je n'aurais jamais osé entreprendre ma tragédie ». Plus et mieux qu'un dénouement acceptable, Ériphile seule a rendu possible un des chefs-d'œuvre de la scène.

L'Aricie de *Phèdre* ne semble pas avoir rendu à Racine des services moins considérables. Quand nous ne saurions point par une anecdote célèbre, que le poète, dans la crainte des « Petits-maîtres », n'eût pas osé nous peindre Hippolyte autrement qu'amoureux, nous nous en douterions. Nous dirons ailleurs le rôle que joue l'amour dans les tragédies de Racine ; il suffit de marquer ici que l'amour d'Hippolyte, c'est Aricie, et qu'Aricie fut donc pour *Phèdre*, comme Ériphile pour *Iphigénie*, la caution et comme le passeport de la pièce française. Racine ajoute aux acteurs d'Euripide et ne

prend pas tous ceux qu'il offre. Il lui a laissé Aphrodite et Artémis. Dans la pièce grecque, Aphrodite ne se charge pas seulement du prologue, Artémis du dénouement. On peut dire des deux déesses que, comme le Dieu d'*Athalie*, invisibles ou présentes, elles conduisent tout. Le conflit, pour Euripide, n'est pas intérieur à l'âme ; il est même moins entre Phèdre et Hippolyte qu'entre Aphrodite et Artémis. Racine, nous le savons, concentre la lutte au plus profond du cœur humain. Aricie est utile pour allumer l'amour d'Hippolyte et pour exaspérer la jalousie de Phèdre ; ni l'un ni l'autre n'ont que faire d'Aphrodite et d'Artémis : la passion est leur divinité.

Dans *Esther* et surtout dans *Athalie*, des convenances particulières obligeaient le poète à enrichir le personnel dramatique. Ces deux pièces, destinées à l'édification et à l'instruction d'un « fort grand nombre de jeunes demoiselles », devaient offrir nécessairement au plus possible d'entre elles une occasion de se former au débit et au chant. Il n'y aurait eu rien là qui pût intéresser l'art, si, par une rencontre imprévue, cet accroissement même du nombre des acteurs n'eût permis au poète de retrouver quelques conditions essentielles de la tragédie grecque. Car, grâce aux chœurs et même aux figurants muets, il put d'abord accroître le spectacle. Mais, ce qui est plus important, la nécessité de confier un rôle à un plus grand nombre d'acteurs, en lui faisant multiplier les personnages du drame, lui permit

du même coup d'imiter des Grecs cette « continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide », et si l'on peut dire, cette continuité, cette solidité de passion qui fait que l'âme des personnages n'est jamais divisée. La psychologie d'*Athalie* n'est pas, nous le verrons, celle des autres drame de Racine. Joad, du moins, est tout à fait différent de ses autres héros ; il n'est que force et certitude ; toute faiblesse s'est retirée de lui. Il semble que les Abner et les Josabeth aient recueilli ce qui n'a pas place en son cœur. Ils sont donc à Joad ce qu'Ismène est à Antigone, ce que Chrysothémis est à Électre. C'est la première — et l'unique fois sans doute — que nous voyons dans Racine cette sorte de dédoublement commun dans le théâtre grec. Mais il nous fallait indiquer que si la modicité ordinaire du nombre des acteurs dans les tragédies de Racine n'a pas nui à l'action, la multiplication des personnages dans les pièces sacrées, loin d'engendrer la confusion, a permis au poète d'approcher de plus près la simplicité grecque.

CHAPITRE II

LE DESTIN

« Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit. »

Sommaire : Sens intime de la mythologie de Racine : « *Grâce. L'âme est conduite de Dieu.....* ». — Rôle différent de la divinité dans ses drames romains ou grecs. — Le merveilleux de Racine est intérieur et moral (*Deus absconditus*). — Passions fatales, erreurs fatales : atavisme. — Conflit de l'homme et des dieux. — *Deus, ecce Deus* (*Athalie*).

Les dieux sont fort souvent nommés, invoqués ou pris à partie, dans la tragédie de Racine ; d'une façon ou d'une autre ils y sont fréquemment attestés. Faut-il voir dans cette mise en cause de la divinité une tradition du poème héroïque, où les dieux jouent un si grand rôle ? ou bien est-ce le drame grec, tout pénétré de merveilleux, qui communique cette inspiration à Racine ? Ces motifs ont certainement leur influence et doivent entrer en ligne de compte. L'épopée homérique semble avoir fait de l'intervention divine une des conditions fondamentales de la haute poésie. La tragédie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide lui-même fait à son tour une part considérable à l'action de la divi-

nité. Racine n'avait donc qu'à suivre ces modèles pour imprégner aussi son drame du divin.

Il peut sembler d'abord que les dieux de la tragédie de Racine ne sont qu'un legs de la tradition antique, qu'il les a volontiers reçus parce qu'ils concourent parfaitement à la majesté de l'art. Quand nous relisons, dans Boileau, les motifs sur lesquels la critique du XVII^e^ siècle fonde l'intervention des dieux en poésie, nous sommes tentés de croire que l'ami de Boileau voit surtout, en ces « nobles fictions », des « ornements égayés », c'est-à-dire d'agréables artifices par lesquels le poète

Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses.

Nous estimons peut-être aussi que quand ces personnifications de l'abstrait ou du spirituel ne serviraient chez lui qu'à nous « enchanter », à donner aux choses une forme concrète et théâtrale, elles seraient par cela seul dramatiquement justifiées. Et enfin ce qui pourrait incliner quelques personnes à se contenter d'une telle explication, c'est que les dieux, moins manifestes dans les pièces romaines, où Racine n'imite pas, sont plus présents, plus agissants et plus visibles dans ses tragédies inspirées de la Grèce. De là à croire que la divinité n'est, dans son théâtre, qu'un ornement de convention et une sorte de couleur locale, il n'y a qu'un pas : cette conclusion paraît fort légitime.

Elle est fausse pourtant, ou du moins incomplète. Racine a été certainement influencé par l'exemple

des Grecs ; on peut dire que la part importante qu'ils font à la divinité dans leur drame a autorisé le poète à leur donner un rôle dans le sien. Mais ici le merveilleux tient encore à des raisons profondes et vraiment personnelles. Élève des Grecs, Racine l'est aussi et d'abord de la secte chrétienne qui a le plus restreint la liberté humaine au profit de la puissance divine. Nourri, à Port-Royal, dans le dogme de notre corruption originelle, tout prévenu de l'idée de notre incurable faiblesse et de l'irrésistible influence de la Grâce, le poète semblait prédéterminé à recevoir la croyance de l'antique fatalisme. Avant de trouver dans son cœur, à la saison des orages, comme une secrète complicité, la doctrine de notre absolue impuïssance et de notre inévitable prédestination occupait, dès Port-Royal, toutes les avenues de son esprit. Nous en avons une preuve curieuse. L'écolier de 1656, lisant les traités de Plutarque, y relevait déjà, parmi d'autres concordances avec les opinions de Port-Royal, cette phrase du moraliste païen : « Grâce. L'âme est conduite de Dieu partout où il veut. » (*Livres annotés*, Plutarque.) Ne trouvons-nous pas ici le point de rencontre du fatalisme antique et du nouveau fatalisme chrétien ? et n'est-ce pas comme une pierre d'angle de la tragédie de Racine ?

Il est vrai qu'à l'ordinaire, le merveilleux n'en fait pas le sujet. Mais il n'y paraît pas non plus comme un pur et simple ornement. Racine laisse à Boileau et à Chateaubriand cette fausse ou douteuse doctrine que le merveilleux doit être un *acci-*

dent, un *accessoire*, une *machine*, qu'il doit être employé à *divertir*. (*Génie du christianisme*, II, ch. 2.) Il entend bien qu'il concoure à la beauté du drame, mais il y voit de plus une condition de son sérieux et de sa vérité. Le héros de Corneille, qui est toute force, peut apparemment se passer des dieux ; à qui se sent « maître de soi comme de l'univers » pas n'est besoin de chercher en dehors et au-dessus de soi un secours étranger. S'ils nomment les dieux, ces parangons de volonté, c'est moins pour se confirmer dans leur force — celle-ci « n'admet pas de faiblesse avec sa fermeté », — que pour s'exalter dans leur hautaine vertu et pour faire connaître dans quelles sublimes régions ils sont assurés de trouver des égaux. Ils voisinent, si je puis dire, avec le ciel, ou plutôt le ciel est en eux avec sa sérénité, sa paix et sa vertu. Aussi quel défi superbe ils adressent aux enfers ! Et quelle explosion de fière indépendance contre la fatalité !

Quoi ? la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices,
Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions ?
L'âme est donc toute esclave : une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne ;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime.
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des dieux, et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue,
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due ;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir ;

Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir ;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.
(*Œdipe*, III, sc. 5e)

Voilà ce que pensent avec Thésée les personnages de Corneille. Ceux de Racine répèteraient plutôt la parole de Polyeucte :

C'est en vain qu'on se met en défense.
(v. 1275)

D'Oreste à Phèdre, nous n'entendons qu'un long cri de détresse vers le ciel, qu'un pitoyable aveu d'impuissance et de désespoir. Les personnages du nouveau drame n'ont d'autre grandeur que celle de l'homme de Pascal : ils se connaissent misérables, ils se confessent impuissants ; ce sont les dieux, avouent-ils tous, qui nous mènent à leur gré :

Ils agissent en nous quand nous pensons agir.

Ce merveilleux n'est donc ni de surérogation ni de pur ornement. Il ne fait pas sans doute tout le sujet du drame — au moins à l'ordinaire, — mais il en est le principe premier et la condition. Il concourt à la beauté ; il concourt plus encore au pathétique et à la vérité. Il est l'un des plus solides fondements de l'action. Le drame de Racine n'est si humain que parce qu'il est essentiellement pénétré du divin.

Toutes les tragédies du poète ne portent pas également ce caractère auguste. La partie de son œuvre consacrée aux Romains (*Britannicus*, *Bérénice*) ou à un conflit avec Rome (*Mithridate*) fait à cet égard une remarquable exception. La raison en

est peut-être que ce peuple avait fini par confondre la cause des dieux avec celle de César, et qu'au temps où le poète nous retrace son histoire, il ne sentait pas de divinité plus présente que la majesté de l'Empire. Titus est soutenu dans son héroïque sacrifice par la « gloire inexorable » attachée à ses pas (v. 1394), c'est-à-dire par l'image — plus saisissante au lendemain d'une nuit d'apothéose — de sa grandeur quasi-divine. Néron, de son côté, s'enhardit dans le crime par la pensée qu'il n'y a plus à Rome d'autre divinité que lui. Il connaît ses sujets, et il en croit Narcisse :

> Au joug depuis longtemps ils se sont façonnés :
> Ils *adorent* la main qui les tient enchaînés.

L'apothéose, qui était pour Titus obligation de grandeur d'âme, est pour Néron garantie d'impunité. Dans un cas comme dans l'autre, elle laisse peu de place dans le drame pour les puissances d'En Haut. C'est à peine si leur nom est prononcé dans ces deux tragédies, et, chose curieuse, celui qui les invoque le plus volontiers est le même qui entreprend le plus contre leurs lois sacrées. Néron se prévaut par trois fois (vv. 469-587-1625) de la complicité du ciel ; à une autre reprise encore il tente de se décharger sur le destin (v. 1656) de son horrible parricide. Mais dans toutes ces circonstances son hypocrisie n'est qu'un dernier effort pour blasphémer le ciel et pour diviniser le crime.

Tout autre est le rôle que joue la divinité dans le reste du théâtre de Racine. Comme dans le drame

grec, elle pousse souvent au crime les malheureux mortels ; mais ces crimes qui s'exécutent par elle sont aussi punis par elle ; surtout, il faut bien le remarquer, ils sont une punition fatale de quelque forfait antérieur. Étéocle et Polynice, Oreste, Hermione, Ériphile, Phèdre, Aman et Athalie, que sont tous ces personnages, sinon les dernières victimes de quelque grande expiation ? La divinité du théâtre de Racine tient à la fois de la Némésis antique, cruelle aux moindres fautes de l'homme, et du Dieu rigoureux d'Israël, qui poursuit les crimes du père jusqu'à la septième génération. Il n'y a généralement place dans cette tragédie ni pour l'horrible forfait primitif (*Agamemnon* ou *Chéophores*), ni pour l'apaisement dernier (*Euménides*, *Œdipe à Colone*). L'action s'enferme rigoureusement en deçà de deux termes : la chute et la rédemption.

Mais elle suppose toujours dans le passé la corruption originelle. Quelques-uns des grands passionnés du théâtre de Racine apportent dès leur naissance un stigmate indélébile. Dans la *Thébaïde* — qu'il convient de citer comme un témoignage naïf de l'art et de l'inspiration du poète — Étéocle et Polynice se poursuivent d'une haine invétérée. — Ah ! dit Étéocle,

> Nous avons l'un et l'autre une haine obstinée :
> Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année ;
> Elle est née avec nous ; et sa noire fureur
> Aussitôt que la vie entra dans notre cœur.
> Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance ;
> Que dis-je ? nous l'étions avant notre naissance.
> Triste et fatal effet d'un sang incestueux !

Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine.
Elles ont, tu le sais, paru dès le berceau,
Et nous suivront peut-être encor dans le tombeau.
On dirait que le ciel, par un arrêt funeste,
Voulut de nos parents punir ainsi l'inceste.....
(*Théb.*, IV, sc. 1re)

Nous reconnaissons là une application dramatique de la doctrine du péché originel. Elle n'est pas moins présente à l'esprit de l'auteur de *Phèdre*. Quand « la fille de Minos et de Pasiphaé » en vient à confesser devant Œnone sa passion fatale, sa pensée remonte d'abord jusqu'au crime maternel :

O haine de Vénus ! ô fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !
(vv. 249-250)

Tant il est vrai que Phèdre a conscience d'expier pour une autre qu'elle. C'est la même pensée d'inévitable atavisme qu'exprimera plus loin Hippolyte :

Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère ?
Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une mère,
Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.
(vv. 1149-1152)

Voilà de quelle manière les dieux « agissent en nous quand nous pensons agir ». Le poète de la liberté absolue et de la triomphante volonté, Corneille, s'attarde à réfuter ce déterminisme. Mais Racine, qui sait mieux notre nature et notre histoire, se contente de le produire sous nos yeux. Il

ne l'analyse pas tant qu'il ne le peint. Il le met en action, ce qui est la meilleure façon de le vérifier.

A cet héritage fatal de la passion, à cette punition du crime par le crime, se borne d'ordinaire pour Racine « la conduite de Dieu » sur le drame. J'entends par là que le merveilleux y est surtout moral. Le poète, soucieux de vraisemblance ou plutôt de vérité, n'admet que fort rarement dans son théâtre l'intervention accidentelle des dieux. Ce qu'on a pu appeler : les coups d'État de la Providence n'y jouent presque aucun rôle. Sauf ceux qui font partie intégrante du sujet, comme le « miracle inouï » du calme de l'Euripe, dans *Iphigénie*, ou l'apparition du monstre dans *Phèdre*, Racine exclut soigneusement les concours merveilleux de la divinité. Même dans ses narrations, les dieux demeurent invisibles, sont tenus à distance. Il n'est pas sûr que Neptune se soit montré aux regards des mortels, au moment même où son intervention était le moins douteuse.

> *On dit* qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
> Un dieu qui d'aiguillons poussait leurs flancs poudreux.
> (*Phèdre*, vv. 1539-1540)

Diane aussi, dans la magnifique narration d'*Iphigénie*, est plutôt devinée que montrée :

> Le soldat étonné *dit* que dans une nue
> Jusque sur le bûcher Diane est descendue,
> Et croit que s'élevant au travers de ses feux,
> Elle portait au ciel notre encens et nos vœux.
> (*Iphigénie*, 1785-1788)

Ici même, le poète français s'inspire, en l'atté-

nuant, du scepticisme d'Euripide. Il ne fait pas dire à Clytemnestre, comme Euripide au personnage antique : « Sans doute ce sont des fables par lesquelles on essaie de consoler la cruelle douleur d'une mère ». L'Ulysse moderne rapporte simplement les visions du soldat. Ce merveilleux nous paraît à la fois plus habile et aussi fort. Dans les deux narrations, il suffit donc à Racine des grands spectacles naturels pour nous communiquer « une sainte horreur »; mais rien n'empêche notre imagination de se donner carrière.

La discrétion du merveilleux racinien s'établit encore par un exemple moins connu tiré de l'*Iphigénie en Tauride*. Dans le projet en prose du premier acte, nous voyons, dit M. Patin, que Racine avait « trouvé le moyen d'effacer de son avant-scène la merveilleuse intervention des dieux, en supposant la princesse transportée en Tauride, non plus par Diane, mais simplement par des pirates. » (*Études sur les Tragiques grecs*, t. III.)

Mais, pour reculer loin des yeux l'intervention divine, Racine ne la supprime pas. Il sait tout ce qu'elle offre de ressources pour la vérité et le pathétique. Aussi toutes les fois que son sujet s'y prête, l'action s'enveloppe d'une sorte de mystère qui en rehausse la poétique grandeur. Sans abuser de l'appareil mythologique, sans prodiguer les songes et les oracles — fort communs dans la tragédie, — sans faire même une grande place à tout ce qui, sous le nom de *hasard*, est, comme le dit Bossuet, pur et simple « dessein de Dieu »,

le poète multiplie tant les démentis à la sagesse de l'homme qu'il nous force de conclure à quelque puissance supérieure, laquelle nous mène à son gré tandis que nous nous agitons. Une tragédie qui n'est qu'une perpétuelle traduction dramatique du mot de nos Saintes Écritures : *Deposuit potentes de sede*, est bien propre à nous faire réfléchir sur notre dépendance vis-à-vis des puissances d'En Haut. Aussi bien, il arrive sans cesse que les calculs les plus savants sont déjoués. Jocaste, Oreste, Agrippine, Acomat, Agamemnon, Athalie ont beau mettre en œuvre tout ce que le cœur ou l'intelligence de l'homme semble offrir de plus infaillible, un souffle véhément abat et ruine ces superbes projets.

Le ciel s'est déclaré contre mon artifice,

dit en gémissant Atalide. A chaque instant le drame offre de ces péripéties inattendues où l'apparente sagesse de l'homme tourne à sa confusion. Ce sont bien là des « coups du destin », mais sans étalage de mise en scène, sans appareil compliqué, sans autre « machine » que le jeu puissant et délicat des ressorts de l'âme humaine.

Voilà de quelle manière discrète et efficace le merveilleux concourt à l'action dans la tragédie racinienne. Chez les uns des passions fatales, héritage d'un sang corrompu à sa source; chez les autres un « esprit d'imprudence et d'erreur », qui ne porte pas moins le signe de la fatalité. Sur ceux-là le ciel décharge sa colère, appesantit son

bras ; aux seconds il retire sa puissance, et « ne leur laisse, comme dit Bossuet, que leur propre faiblesse » ; mais tous, poursuivis de son ire ou simplement déshérités de sa grâce, ils attestent également son haut domaine sur l'homme, son action sur le drame. Le drame, d'ailleurs, dominé et mû par cette suprême influence, expose avant tout à nos yeux les mobiles apparents, les manifestations communes de l'activité humaine. Nous n'entrevoyons, ou plutôt nous ne conjecturons l'acteur divin qui préside aux destinées de l'homme qu'à de rares instants où le rideau des apparences matérielles se soulève ou s'agite. Ce qui est au premier plan, sous le feu de la rampe, c'est le cœur et ses passions. Voilà le corps véritable du drame, mais si les choses ont un sens secret, si ce corps a une âme, elle est à l'arrière-plan, invisible et présente et toujours souverainement efficace. *Deus absconditus.*

Dans un drame qui est par essence un conflit, la coopération des personnages de chair et de l'acteur invisible doit trouver sa pleine expression dramatique dans un duel furieux de l'homme et de la divinité. A plus d'une reprise la tragédie de Racine nous offre cet émouvant spectacle. Quand Oreste paraît en scène, il est déjà vaincu du dieu qui s'acharnait à sa perte :

> Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,
> Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.
> (vv. 97-98)

Il ne lui reste plus que la stérile consolation de blasphémer le ciel :

> Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
> Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
> De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
> Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
> Méritons leur courroux, justifions leur haine.....
> (vv. 773-777)

Mais, il faut bien le comprendre, ces paroles d'Oreste ne sont pas une emphase convenue. Rien sans doute n'était plus commun avant Racine que d'entendre les personnages tragiques « braver en vers la fortune, accuser les destins et dire des injures aux dieux » ; le Dorante de Molière, dès 1663, marquait avec raison son peu d'estime pour une telle logomachie. Mais le blasphème actuel d'Oreste n'est que la conséquence logique et le fruit naturel de ses longues souffrances. C'est sous cette seule forme que la lutte avec la divinité lui est encore possible. Dans un instant, Oreste n'aura même plus l'âpre satisfaction d'injurier le ciel. La dernière lueur de sa raison vacillante ne pourra plus qu'éclairer d'un rayon tragique la sombre vérité. Ce sera alors cette suprême forme du défi, cette ultime ressource des grands foudroyés du sort, qui est sarcasme amer, véritable rictus de l'ironie s'achevant en démence :

> Grâce aux Dieux ! Mon malheur passe mon espérance.
> Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.
> Appliqué sans relâche au soin de me punir,
> Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.

Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli.
Hé bien ! je meurs content et mon sort est rempli.
(vv. 1613-1620)

Ce duel de l'homme et de la divinité dont *Andromaque* ne nous laisse entrevoir que la fatale issue se manifeste à plein dans *Phèdre* et dans *Athalie*. Le rôle d'Oreste offrait comme une réduction — à un mode aigu — du *Prométhée enchaîné*; les deux dernières pièces de Racine nous paraissent plutôt — du point de vue où nous sommes — une réplique d'*Œdipe-Roi*. Comme dans *Œdipe-Roi*, un dieu y conduit tout le drame; la lutte de la terre et du ciel est l'unique sujet de la pièce; chaque phase de cet inégal et mystérieux conflit se détache à nos yeux dans une éclatante lumière.

Dès son premier entretien, Phèdre nous fait l'histoire de sa fatale possession :

Je sentis tout mon cœur et transir et brûler ;
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables.

Elle nous dit ses premières tentatives pour apaiser l'intraitable déesse, puis ses inutiles précautions et toutes ses défaites. La voici devant nous blessée, pâle, épuisée de chaleur et de force, plus qu'à demi-terrassée par son invisible ennemie :

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée,
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Quelles que soient pourtant les chances de la défaite, la malheureuse ne renonce pas à la lutte.

Elle voudrait se dégager de la terrible étreinte; mais chaque effort qu'elle tente resserre le nœud qui l'opprime. La nouvelle de la mort de Thésée, les irrésistibles sollicitations d'Œnone l'acculent malgré elle à son crime. Tout fait donc le jeu de l'impitoyable Vénus. Le mépris d'Hippolyte, son silence superbe pourrait peut-être sauver Phèdre, n'était l'infaillible ennemie qui s'acharne à sa perte. Par une péripétie qui achève de mettre au jour le caractère merveilleux de la lutte, les remords même de la malheureuse tournent à sa perte : la déesse ne l'amène repentante auprès de son époux que pour la fixer à jamais dans la réprobation. Voilà par quelles phases fatales s'achemine le drame, et voilà les miracles dont se contente le poète : « miracles d'âme », comme avait dit Céphise, merveilleux tout intime, tout moral, qui, grâce aux calculs savants de l'art, manifeste le divin de la façon la plus discrète et la plus pathétique.

Il n'y aurait sans doute rien de plus dramatique que le merveilleux de *Phèdre*, si *Athalie* n'existait pas. Cette pièce est, au point de vue spécial qui nous occupe — comme à beaucoup d'autres — le chef-d'œuvre de l'art. Si constante que soit, dans la tragédie de Racine, l'action surnaturelle des dieux, si dramatique qu'elle paraisse dans *Andromaque*, *Iphigénie* et *Phèdre*, elle pouvait pourtant se produire à la scène dans un jour plus lumineux et former encore un spectacle plus théâtral. Toutes ces pièces, en effet, ne manifestent le

divin que par transparence ou émanation, par rayonnement d'une lumière diffuse dont le foyer est soustrait aux regards. Dans *Athalie*, Racine tenta de le rapprocher de nos yeux. Cette entreprise offrait d'étranges difficultés, à une époque toute pénétrée d'un saint respect pour ce qui touche à la religion. Mais le poète était l'homme voulu pour surmonter ces obstacles. Il y a mis toutes les ressources de son génie et toutes les délicatesses de son âme. Il y a pleinement réussi.

Ni dans *Phèdre*, ni dans *Iphigénie*, la divinité ne paraît en scène; un scrupule, où il entre sans doute autant de sérieuse religion que de souci du vraisemblable, exclut les dieux, nous l'avons dit, du récit final lui-même, ou ne les y fait apparaître que sous forme de douteuses visions. Enfin le poète a poussé la délicatesse jusqu'à refuser la scène au représentant des dieux : sans parler de Calchas que l'auteur grec dérobait aussi aux regards, le Tirésias des *Phéniciennes* est exclu de la *Thébaïde*. Nous n'avons donc jusqu'ici, pour représenter les dieux, que des passions ou des erreurs fatales. Mais voici que dans *Esther*, par Mardochée, ce personnage mystérieux et fatidique, le ciel prend visiblement possession de la scène, et, grâce au Joad d'*Athalie*, il l'emplit de sa majesté.

Ce n'est pas le lieu d'analyser à fond le rôle de Joad. Mais dans cette grandiose et complexe création, un trait domine tous les autres, la plénitude du caractère sacerdotal. Joad, sans doute, est capitaine et politique; avant toutes choses, il

est prêtre. Il est le prêtre idéal, avec son dévouement aux difficiles devoirs, sa force inébranlable, sa piété profonde, son austérité sainte, sa hauteur hiératique, et ses trésors de certitude. Il est le voyant des choses invisibles, et le témoin ou plutôt l'authentique représentant du ciel. Il fait à lui seul toute la vertu du drame. Aussi, en lui et par lui les gestes de Dieu dans l'action deviennent visibles et s'offrent en spectacle. Sa face majestueuse est dans un sens véritable le masque saint de l'Éternel. Sa voix est en rigueur celle du Très-Haut. Ne nous étonnons pas si, à plus d'une reprise, elle articule l'ineffable : ce n'est pas Joad qui parle, c'est en Joad le Verbe même qui se prononce. Prêtons l'oreille à ses sublimes accents :

« Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche. »
Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche :
« Du zèle de ma loi que sert de vous parer?
Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer?
Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices?
Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses?
Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté.
Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété.
Du milieu de mon peuple exterminez les crimes,
Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes. »
(I, sc. 1)

Aussi quels éclairs et quelles foudres jaillissent de cette bouche quasi-divine, quand l'hypocrite Mathan ose affronter sa présence ! Ce n'est plus un prêtre, c'est le Prêtre, ou plutôt c'est Dieu lui-même qui tonne et foudroie l'impie :

Où suis-je? De Baal ne vois-je pas le prêtre?
Quoi? fille de David, vous parlez à ce traître?

Vous souffrez qu'il vous parle ? Et vous ne craignez pas
Que du fond de l'abîme entr'ouvert sous ses pas
Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrasent,
Ou qu'en tombant sur lui ces murs ne vous écrasent ?
. . . . . .
Sors donc de devant moi, monstre d'impiété.
De toutes tes horreurs, va, comble la mesure.
Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure,
Abiron et Dathan, Doëg, Achitophel.
Les chiens, à qui son bras a livré Jézabel,
Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
Déjà sont à ta porte et demandent leur proie.
(III, sc. 5)

Y a-t-il, dans toute l'histoire du drame, coup de théâtre plus saisissant ? les dieux ont-ils jamais occupé la scène avec une majesté plus terrible et plus foudroyante ? Je ne sais pourtant si le spectacle auquel il va nous être donné d'assister tout à l'heure n'est pas pour l'âme un indice plus sensible de la présence du divin. Voici qu'au milieu de cette fête de la Pentecôte, dans le vestibule du Temple, figure prophétique du Cénacle, des souffles invisibles et véhéments pénètrent de toutes parts sur la scène ; écoutez ces battements d'ailes de la Colombe :

Mais d'où vient que mon cœur frémit d'un saint effroi ?
Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de moi ?
C'est lui-même. Il m'échauffe. Il parle. Mes yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant moi se découvrent.....
(III, sc. 7)

Ce que n'avaient osé faire ni les Eschyle, ni les Sophocle, si pénétrés du divin ; ce que seul un Virgile avait osé tenter, discrètement, timidement — à l'ombre du récit (*Deus, ecce Deus*), — il était

réservé au poète d'*Athalie* de le produire au grand jour de la scène. Le voilà donc sous nos yeux l'oracle saint que la religion antique a toujours reculé des yeux. Le voilà, sans qu'il en coûte rien à la sainteté de la religion, le voilà qui imprime au drame une majesté unique. C'est là le plus haut période d'un drame, nous l'avons vu, tout pénétré du divin. Le merveilleux sans doute y est à son comble. Mais ici encore, où il produit un spectacle d'une sublimité unique, il n'a rien qui choque la vraisemblance, rien qui ne s'accorde parfaitement avec la vérité de l'action et celle de la représentation.

CHAPITRE III

LES CONFIDENTS. LE CHŒUR

« Ces tristes confidents sans caractère, sans personnalité, créés uniquement pour fournir à leur maître l'occasion d'une tirade. »

P. Albert.

Sommaire : Des confidents considérés comme tels : ils aident à la révélation de l'âme. — Chez Racine, ils sont, de plus, acteurs. Leur influence sur les personnages principaux : Paulin. — Un regard sur les confidents de Corneille. — Retour à Racine : Narcisse, Œnone. — Du chœur d'*Athalie* considéré comme confident : son caractère personnel, son action sur le drame.

Dans un système dramatique dont l'essence pourrait tenir en ces deux mots : le maximum d'action dans le minimum de temps, il est clair qu'il n'y a aucune place pour des personnages inutiles. Mais on a souvent reproché à notre tragédie ses confidents et justement comme inutiles. Les confidents ne sont-ils bons à rien, ou, s'ils servent, à quoi servent-ils ? Question dont l'importance ne saurait échapper, surtout quand elle se pose au sujet d'un poète dont l'œuvre entière est le fruit d'un art consommé.

On sait que presque tout le théâtre moderne fait usage des confidents. Il y en avait dans les

pièces des plus anciens tragiques français, comme plus tard dans celles de Corneille, de Racine et de Voltaire; et sous des noms ou des costumes variés — domestiques, parents, amis, — on en trouve dans presque tous les drames de Shakespeare et enfin dans presque toutes les pièces du théâtre contemporain. Un usage si constant tient sans doute à une convenance générale et profonde. Dans une civilisation où l'âme humaine a tant de prix, nous ne croyons jamais assez connaître les âmes; nul moyen d'enquête ne nous paraît négligeable, qui nous permet de mieux approfondir ce sérieux objet de nos curiosités. Or, les confidents ont toujours paru et paraissent toujours bons pour ce dessein. Subordonnés par état ou par caractère, et n'ayant par cela même aucune affaire personnelle, ils ont d'ailleurs assez de privautés avec les personnages principaux pour parler librement avec eux, pour les interroger sur leurs projets, sur leurs sentiments, sur leur âme surtout, leur âme qui nous importe parce qu'elle nous paraît un exemplaire plus vivant, plus dramatique, plus complet de la nature humaine, et comme un miroir agrandi de notre âme. Dans ce premier emploi les confidents sont comme nos lieutenants et nos délégués sur la scène : ils y apportent nos propres curiosités, et leurs privilèges leur permettent de les satisfaire. Nous apprenons donc par eux et avec eux ce qu'il nous importe de savoir sur le degré d'énergie morale des protagonistes; et, sans que le mystère du drame nous soit encore élucidé, par

eux nous y voyons plus clair et nous y enfonçons davantage.

Que saurions-nous par exemple de l'âme délicate et voilée d'Andromaque, s'il ne nous était donné de l'entendre parler à Céphise? Presque rien sans doute, seulement ce peu qu'elle laisse entendre à Pyrrhus ou que sa conduite nous donne à deviner. L'ignorance, douloureuse au cœur de Pyrrhus, serait insupportable à notre esprit, si les vrais sentiments d'Andromaque longtemps comprimés n'éclataient tout à coup devant Céphise en un cri d'aversion :

> Quoi? je lui donnerais Pyrrhus pour successeur?

et si nous n'entendions aussitôt la protestation de sa fidélité :

> Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
> Et traîné sans honneur autour de nos murailles?...

Comme Andromaque le dit elle-même à Céphise, dans une autre scène, « ce n'est point avec elle que son cœur se déguise »; et ce cœur qui ne se déguise pas, cette invincible répulsion pour Pyrrhus, cette affection si tendre et si constante à son Hector, voilà ce que la *confidence* d'Andromaque nous découvre, voilà quelles sont les « tirades » dont Céphise fournit l'occasion à sa maîtresse.

On voit par cet exemple que les confidents ont déjà une utilité plus haute que celle qui leur est attribuée d'ordinaire. On reconnaît sans doute qu'ils

servent à l'exposition de la pièce, et qu'ils viennent apporter des nouvelles ou faire des récits qui abrègent l'action ; mais on limite souvent l'utilité des confidents à ces maigres services. Ils font en vérité beaucoup plus et beaucoup mieux. Ils servent d'abord à exposer l'action, mais ils servent encore à nous découvrir les âmes, c'est-à-dire les ressorts puissants du drame.

Mais s'ils influaient sur ces ressorts mêmes, s'ils contribuaient à les tendre ou à les relâcher, il semble que leur utilité ne laisserait rien à désirer. Nous allons voir si leur rôle ne va pas jusque là.

Les âmes « peu communes » du théâtre de Corneille sont mues par une volonté intérieure trop ombrageuse et trop entière pour avoir jamais besoin d'excitation, et même pour ressentir celle que les hommes ou les choses pourraient leur communiquer. Non que dans l'idée de la gloire, chère à ces héros, il n'entre une préoccupation de l'opinion publique. Mais ils veulent moins lui plaire que l'étonner. Ils l'étonnent en effet, à commencer par leur entourage le plus proche, par ceux qui se flattent de les mieux connaître. Mais que pourraient tenter sur ces volontés altières des âmes basses ou sans force ? Dans un semblable théâtre, les confidents n'ont qu'un emploi, celui d'écouter, et, s'ils parlent, de se mettre autant que possible à l'unisson de leurs maîtres. C'est seulement ici, s'il est vrai quelque part, qu'est vrai le mot de Paul Albert sur les confidents, « créés uniquement pour fournir à leur maître l'occasion d'une tirade ».

Mais au contraire les personnages de Racine ne sont qu'impuissance et fragilité ; ce qui leur appartient le moins, c'est leur vouloir, et, comme Oreste, chacun d'eux pourrait dire :

Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.

On comprend dès lors que tout ce qui entoure ces âmes mobiles et faibles peut les faire sortir de leur assiette incertaine et leur communiquer, selon les circonstances, d'irrésistibles impulsions. Les confidents sont donc ici très propres à agir même fortement sur les personnages principaux.

Dans la pièce de *Bérénice*, dès le commencement de l'action, Titus paraît tout décidé à son douloureux sacrifice. Cependant, quelques signes certains nous donnent à penser que l'assurance du jeune homme n'est pas si ferme, et qu'il ne faudrait qu'une bien faible influence pour le faire déchoir de sa courageuse résolution. La manière même dont il interroge Paulin ne nous laisse aucun doute sur la fragilité de ses forces :

... Que faut-il que Bérénice espère ?
Rome lui sera-t-elle indulgente ou sévère ?
Dois-je croire qu'assise au trône des Césars
Une si belle reine offensât ses regards ?
(II, sc. 2)

Paulin, son confident, le sort de ce doute et par sa réponse, que Voltaire admirait comme un « chef-d'œuvre de raison et d'habileté », redresse sa volonté chancelante. Mais il ne la confirme pas si bien qu'elle n'ait encore ses défaillances. Quand Titus, au quatrième acte, a soutenu avec tant de

douleur les adieux de Bérénice, à peine la princesse est sortie, il se sent faiblir ; c'est encore Paulin qui lui rend le courage :

> Déjà de vos adieux la nouvelle est semée.
> Rome, qui gémissait, triomphe avec raison ;
> Tous les temples ouverts fument en votre nom ;
> Et le peuple, élevant vos vertus jusqu'aux nues,
> Va partout de lauriers couronner vos statues.
> (IV, sc. 6)

Cependant au même moment le propre rival de Titus, le généreux Antiochus, vient lui annoncer que la reine se meurt, que seul le souvenir de Titus semble la rattacher à la vie :

> On vous nomme, et ce nom la rappelle à la vie.

Il conjure donc le prince de ranimer d'un mot celle qu'ils chérissent également. De son côté, Rutile vient avertir l'empereur que les tribuns, les consuls, le Sénat, le peuple entier sont là, qui le pressent de renoncer à Bérénice.

TITUS

> Je vous entends, grands Dieux. Vous voulez rassurer
> Ce cœur que vous voyez tout prêt à s'égarer.

PAULIN

> Venez, Seigneur, passons dans la chambre prochaine :
> Allons voir le Sénat.

ANTIOCHUS

> Ah ! courez chez la Reine.

PAULIN

> Quoi ? vous pourriez, Seigneur, par cette indignité
> De l'Empire à vos pieds fouler la majesté ?
> Rome...

TITUS

> Il suffit, Paulin, nous allons les entendre.

On voit par cette courte et admirable scène quel peut être, dans le théâtre de Racine, le rôle d'un simple confident sur une âme d'empereur et en apparence pleine d'empire. C'est vraiment Paulin qui fait ici toute la force de Titus. « Il lui amène le peuple et le Sénat », disait Bussy-Rabutin, qui comprenait bien toute l'importance d'un tel confident; Paulin ne se contente pas de cette action hardie, il parle haut et ferme en face d'Antiochus, il fait presque violence à l'âme de son empereur et, par le nom de Rome jeté à temps dans la balance, il l'emporte sur l'amour même.

Voulons-nous saisir sur le fait l'impuissance des confidents de Corneille, reportons-nous à sa tragédie de *Tite et Bérénice*. Dans une situation analogue, un confident semblable, Flavian, tente d'exercer sur Tite la même pression que Paulin sur Titus. Il prononce les mêmes paroles :

M'en croirez-vous, Seigneur? évitez sa présence, etc.

Mais que l'accent est différent, combien plus détaché, purement logique et raisonnable ! Tite, qui ne s'y trompe pas, l'invite à garder pour lui « ses raisons » :

Ne perds plus de raisons à combattre ma flamme :
Les yeux de Bérénice inspirent des avis
Qui persuadent mieux que tout ce que tu dis.

Aussi vaine est l'intervention, aussi nuls les efforts de Fabian, dans *Polyeucte*, pour détourner Sévère de Pauline. Ici déjà on entendait —

rencontre curieuse — la même parole que tout à l'heure :

M'en croirez-vous, Seigneur ? ne la revoyez point;

et une seule réponse sortait invariablement de la bouche de Sévère : « Je ne veux que la voir..., laisse-la moi donc voir..., je la vois... »

Dans d'autres tragédies de Corneille où le confident ne contrarie pas la passion de son maître, où il le flatte plutôt et cherche à l'exciter, nous ne voyons pas que même dans ce cas il influe véritablement sur ses décisions. Le cas d'Aufide qui pousse Perpenna à assassiner Sertorius en serait un exemple. L'ambition et

L'impérieuse aigreur de l'âpre jalousie
(v. 73)

sont des motifs capables de déterminer à eux seuls le crime de Perpenna. Celui-ci n'a pas besoin des avis d'Aufide pour se décider.

Il faut remarquer que le Paulin de *Bérénice* se borne à confirmer Titus dans sa haute résolution; il n'est, si l'on veut, que le coopérateur de la Grâce. Mais d'autres personnages chez Racine ont un rôle qui, pour n'être pas aussi louable, n'est que plus laborieux et plus délicat. Tels, par exemple, ces confidents qui entraînent au mal des âmes plus faibles que criminelles, comme le Néron de *Britannicus* et surtout Phèdre.

On ne saurait trop répéter que, malgré les « semences de tous les crimes » déposés, dès le début de la pièce, dans le cœur du jeune prince,

celui-ci n'ose encore se déclarer ; ou se déclare-t-il, dans la plus secrète confidence, c'est pour nous faire savoir qu'il est encore arrêté malgré lui par une foule d'obstacles :

Quoi donc ? Qui vous arrête,
Seigneur ?

NÉRON

Tout : Octavie, Agrippine, Burrhus,
Sénèque, Rome entière, et trois ans de vertus.

Mais de toutes ces chaînes qui lui pèsent, aucune n'est plus lourde que la domination d'Agrippine :

Éloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace,
J'écoute vos conseils, j'ose les approuver ;
Je m'excite contre elle et tâche à la braver.
Mais (je t'expose ici mon âme toute nue)
Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,
Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir ;
Soit qu'à tant de bienfaits ma mémoire fidèle
Lui soumette en secret tout ce que je tiens d'elle,
Mais enfin mes efforts ne me servent de rien :
Mon Génie étonné tremble devant le sien.

Cet adolescent vicieux, que tout retient encore, qui n'ose résister en face à sa mère et tremble devant elle, a besoin, pour aller jusqu'au bout dans le crime, d'un guide, d'un chef et d'un maître. Il le trouve dans Narcisse, personnage d'une conformité vraiment merveilleuse avec ses vices cachés : *cujus abditis vitiis mire congruebat*, et d'une virtuosité dans la scélératesse qui épouvante. On sait par quelles sapes Narcisse se rend maître de ce cœur démantelé, avec quel art il y entretient la

superbe et la révolte, comme il s'y ménage adroitement la complicité de l'amour et de la jalousie, en un mot comme il prépare et pousse la mine qui va tout faire éclater. En sorte que, dans cette pièce qui est autant l'empoisonnement de Néron que celui de Britannicus, un des tout premiers rôles est tenu par un confident.

Ce que nous venons de dire de Narcisse est plus vrai encore d'Œnone : c'est cette confidente qui accule sa maîtresse au crime. Si Néron était plus qu'à demi coupable quand commence l'action de *Britannicus*, Phèdre au début est encore innocente. La pensée seule du crime lui est affreuse, intolérable; ne meurt-elle pas rien que d'être tentée ? Qui donc lui arrache ce secret qu'elle ne porte qu'avec horreur ? Qui la force de mettre au jour ce mystère d'impudicité ? C'est Œnone. Celle-ci a beau s'exclamer aux révélations de sa maîtrese :

Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace !

Elle, elle seule les a rendues possibles et nécessaires, elle en est seule responsable. Mais ce n'est rien encore. Quand on annonce à Phèdre la mort de Thésée, quand la reine est toute à la stupeur de cette surprenante nouvelle, quand tous ses instincts se taisent, Œnone parle. Elle endort la conscience endolorie de Phèdre et avec la prompte et sûre adresse du dévouement, voici qu'elle intéresse les devoirs de la mère aux passions de la femme :

Le roi n'est plus, Madame; il faut prendre sa place.
Sa mort vous laisse un fils à qui vous vous devez,
Esclave, s'il vous perd, et Roi si vous vivez...

Vivez, vous n'avez plus de reproche à vous faire :
Votre flamme devient une flamme ordinaire.
Thésée en expirant vient de rompre les nœuds
Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux....

Ne nous étonnons plus après ces paroles que la malheureuse Phèdre ne puisse se retenir de tomber parmi des devoirs si glissants. Sa faute alors fait plus pitié qu'horreur; elle n'a été ni méditée, ni même consentie; et s'il fallait chercher la volonté des hommes là où la main des dieux est visible, c'est OEnone, OEnone seule que nous chargerions de ce crime.

D'ailleurs celle-ci prend soin elle-même d'assumer la plus grande faute de Phèdre, je veux dire l'iniquité commise contre Hippolyte. Mais comme la nourrice a dans cette nouvelle circonstance bien plus à faire, puisque, loin de favoriser les penchants de la Reine, elle contrarie les plus secrets mouvements de son cœur, c'est ici qu'on peut observer de près tout ce qu'il y a d'adroite et d'énergique influence dans un confident de Racine. A peine Thésée arrive-t-il, il faut, dit OEnone à Phèdre,

Il faut d'un vain amour étouffer la pensée,
Madame. Rappelez votre vertu passée.....

Mais Phèdre l'interrompt pour déclarer qu'elle va mourir. OEnone la détourne de ce dessein; avec quelle habileté et quelle éloquence persuasive elle la presse de ne pas donner d'apparence au soupçon !

Pourquoi contre vous-même allez-vous déposer?
C'en est fait : on dira que Phèdre, trop coupable,
De son époux trahi fuit l'aspect redoutable.

Hippolyte est heureux qu'aux dépens de vos jours
Vous-même en expirant appuyez ses discours.
A votre accusateur que pourrai-je répondre ?
Je serai devant lui trop facile à confondre.
De son triomphe affreux je le verrai jouir
Et conter votre honte à qui voudra l'ouïr.

On comprend que de telles paroles soient faites pour donner le change à la raison de la reine en même temps qu'à son cœur. Phèdre ne voit plus dans Hippolyte le jeune homme « fier, et même un peu farouche, charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi » ; elle ne voit qu'un accusateur insolent et triomphant :

Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux.

C'est son amour dédaigné autant qu'un désespoir de sa pudeur de femme qui lui trouble ainsi la vue et la trompe sur elle-même. Mais la nourrice, auteur de ce trouble, en profite avec une habile et puissante modération :

Mon zèle n'a besoin que de votre silence.

Elle seule parlera donc. Phèdre à ce moment même voit arriver Thésée et Hippolyte ; éperdue, elle s'abandonne à sa nourrice et fuit devant son crime.

On sait comment Œnone s'acquitte avec Thésée de sa perfide commission, et quelle récompense son triste dévouement reçoit de Phèdre. Nous en avons assez dit, si nous avons montré que cette humble confidente est en quelque sorte la cheville ouvrière du drame de Racine. Elle n'est pas seule-

ment utile, il faut dire qu'elle est nécessaire. Sans ses pressantes interrogations, Phèdre n'eût point dit le feu qui la dévorait ; sans ses perfides conseils, elle n'aurait pas approché d'Hippolyte ; et sans ses intimidations, elle ne l'eût jamais laissé accuser. Il ne faut donc pas se contenter de dire, comme on le fait quelquefois, que Phèdre est une âme à qui « la Grâce a manqué », elle n'est pas seulement en effet laissée à ses propres mouvements. Mais son destin la livre corps et âme à la tentation ; celle-ci, visible, ne la quitte pas et, sous l'aspect le moins propre à exciter la défiance de Phèdre, sous la figure du dévouement et de la familiarité la plus tendre, elle la ploie, pauvre âme réprouvée, à toute misère et toute abjection. Il semble que nous comprenions mieux maintenant le rôle de Phèdre, et que nous sentions mieux cette misère pitoyable. Mais surtout la grande importance du personnage de la nourrice nous apparaît plus clairement : elle est dans cette tragédie antique le représentant du destin ; née dans la plus basse condition humaine, elle représente une puissance supérieure à celle des hommes les plus élevés en dignité, la puissance du mal. Cette puissance qui était dyarchie dans la pièce de *Britannicus*, puisqu'elle se dédoublait en quelque manière au cœur de Narcisse et de Néron, ici est monarchie, puisqu'elle n'a qu'une seule tête, Œnone. Phèdre n'est en un sens que la première de ses sujettes.

On pensera peut-être que ces confidents, pourvus d'une si grande influence, sont des exceptions

heureuses; que leur toute-puissante intervention dans le drame met dans un plus grand jour l'inutilité de leurs congénères. Nous n'aurions pas de peine à montrer que, pour jouer un rôle plus modeste, les autres confidents sont cependant fort utiles à l'action. Nous pourrions prendre par exemple le coup de théâtre d'*Iphigénie* ou de *Mithridate* — quand Arcas ou Phœdime font éclater tout à coup une étonnante nouvelle — comme le témoignage marquant de tout un ordre de services que ces humbles excellent à rendre. Mais de toutes les preuves qu'on pourrait alléguer en faveur de cette partie de l'art racinien, nous n'en voulons plus qu'une, tirée de son dernier ouvrage.

La nomenclature d'*Athalie* n'indique qu'un confident, Nabal; en réalité la tragédie sainte en contient deux, Nabal et le chœur des jeunes filles. C'est de ce chœur, considéré comme confident, que nous voulons dire quelques mots.

Le chœur de la tragédie grecque n'était pas toujours dans la confidence des personnages principaux : dans *Agamemnon*, il ne soupçonne rien du crime de Clytemnestre, et il reste si étranger dans *Électre* (d'Euripide) à l'attentat d'Oreste que, quand cet attentat se prépare, il n'a que des pensées de joie, des idées de danse et de chant. Mais alors même que le chœur, par le bénéfice de sa présence continuelle, est initié aux malheurs qui vont s'accomplir, d'ordinaire il ne les avance, ni ne les retarde, ni ne les modifie aucunement; en un mot, dans une infinité de cas,

il n'a aucune sorte d'influence sur l'événement. Quelques pièces d'Eschyle, où le chœur est plus personnellement intéressé au drame, ne doivent pas nous donner le change : le chœur antique, malgré le mot d'Horace, n'est pas un véritable acteur, ou du moins il n'a pas un rôle actif. Dans les *Perses* même, il demeure purement passif. Je ne vois que les *Suppliantes* ou les *Euménides* où il prenne une part considérable au drame proprement dit. Si ce mot d'Hermann est vrai, qu'il n'y a d'action dans le théâtre d'Eschyle, que juste autant qu'il en faut « pour renouveler le motif lyrique épuisé », il s'ensuit que le chœur en concentre en lui le lyrisme, mais il ne contient d'ordinaire à aucun degré la vertu dramatique. L'action ne vient pas de lui, elle va à lui. Dans presque tous les drames grecs (sauf un seul, *les Euménides*), le chœur n'est pas action, mais pure passion.

Nous avons constaté que, par un procédé contraire, les confidents de Racine sont action ou font de l'action ; il ne faut donc pas voir en eux — comme on l'a fait quelquefois — je ne sais quels héritiers appauvris et défigurés du chœur antique. Mais le chœur même d'*Athalie* joue un bien plus grand rôle que ceux de Sophocle ou d'Euripide. Ici on voit véritablement cet acteur que réclamait Horace.

L'emploi du chœur présentait dans *Athalie* plus d'une difficulté. Il fallait d'abord que ce fût un chœur de jeunes filles, pour satisfaire aux convenances délicates de la représentation. Sur ce point,

sans doute, peu de difficultés, car la *Bible* offre plus d'un exemple de chants sacrés exécutés par les femmes d'Israël. Mais voici l'embarras. Si la présence des femmes était toute naturelle dans une pièce comme *Esther*, qui se passe dans un sérail et développe toute une intrigue de palais, comment la justifier dans une grande crise politique et au milieu de cette révolution sanglante qui fait le sujet d'*Athalie*? Sur ce point, Racine ménagea la vraisemblance avec beaucoup d'adresse. Comme il prend soin de l'indiquer dans sa Préface, il choisit pour le jour de l'action la grande fête des Juifs, la fête de la Pentecôte. Dans une telle circonstance, la présence des femmes au Temple n'a rien que de naturel. Afin de les lier plus étroitement aux acteurs, il suppose encore que ces jeunes filles sont pour Josabet une compagnie de prédilection : — O Filles de Lévi, troupe jeune et fidèle, Qui *venez si souvent* partager mes soupirs ; — il en fait même des filles et des sœurs des Lévites : — Vous avez, diront-elles à Joad, Vous avez près de vous nos pères et nos frères. — Par ces liens de toute sorte, par l'amitié et par la parenté, Racine rattache fort étroitement le chœur au drame.

Mais le poète alla plus loin. Il ne lui suffisait pas de faire du chœur un témoin dont la présence fût naturelle. Il en voulait faire un témoin ardent, passionné et qui pût au besoin devenir un acteur. En d'autres termes, il voulait que le chœur fût un véritable personnage. Par là, il entendait se conformer au goût des anciens, sinon à leur pratique

constante, du moins à leurs maximes ; par là surtout, il demeurait fidèle à l'un des grands principes de sa poétique personnelle qui est d'obtenir de chacun des personnages le plus d'action possible, et de faire de tous les figurants de véritables acteurs. Il commença donc par donner au chœur un caractère reconnaissable. Le chœur d'*Athalie* n'est pas, comme il arrive souvent dans le drame grec, un rôle abstrait, un personnage sans couleur et sans traits bien distincts, une simple voix collective. On sent palpiter en lui l'âme ardente d'Israël, douce dans l'amour, et implacable dans la haine :

Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer?
(v. 364. Cf. v. 827)

A cette vivacité et à cette flamme on reconnaît l'âme passionnée des Juifs. Et comme le chœur a sa nationalité, il a un sexe et un âge. Écoutons-les quand elles font l'aveu de leur faiblesse :

Que de craintes, mes sœurs, que de troubles mortels!
Quel spectacle à nos yeux timides!
(vv. 1187-1191)

Ces jeunes Israélites sont donc parfaitement propres à ressentir toutes les émotions du drame, à les exprimer avec force. Chaque fois qu'elles chantent, on croit entendre un écho éclatant.

Le premier chœur exalte la magnificence des dons de Dieu. Il célèbre d'abord les dons universels, les fruits, les fleurs et la lumière ; il passe ensuite aux dons particuliers que le Seigneur a faits à Israël : la loi sainte, la loi pure, et ces nombreux miracles,

signes manifestes de la faveur du Ciel. Une invitation pressante à aimer ce Dieu si bon termine l'ode religieuse, une des plus magnifiques que la foi et l'amour aient jamais inspirées. Ce chœur sans doute n'est au fond qu'un cantique inspiré par la fête, comme « un hymne de la férie ». Les jeunes filles, qui viennent d'arriver, n'ont encore rien vu, rien entendu; elles ne savent rien du découragement d'Abner et des résolutions de Joad. Ce n'est que par une harmonie secrète que leur chant s'accorde à la situation, qu'elles ne disent pas un mot qui ne semble le développement lyrique des paroles de Joad et ne paraisse destiné à raffermir la foi d'Abner.

Mais le second et le troisième chœur s'inspirent visiblement du drame. Ici les chants sortent non de la fête, mais de la crise elle-même. Après le second acte, quand les jeunes filles ont été témoins de l'interrogatoire, elles célèbrent « l'enfant merveilleux » et se demandent qui il est, ce qu'il sera un jour. Puis elles se peignent sous les plus vives couleurs le triomphe de l'impie étrangère et l'éphémère succès des méchants. Ce chœur, comme l'acte dont il s'inspire, est rempli tout entier par Athalie et par Joas.

Et le troisième exprime plus fortement encore le trouble croissant du drame. Athalie a réclamé l'enfant; Mathan, venu pour le chercher, a été ignominieusement renvoyé par Joad. Le grand-prêtre a prophétisé d'obscurs malheurs et des triomphes mystérieux. Sur le double et irritant mystère des

paroles de Joad : *O promesse ! ô menace ! ô ténébreux mystère !* tout le chœur se partage. Parmi ces jeunes filles, les unes ne peuvent détacher leurs regards de tant d'objets affreux :

> Sion ne sera plus. Une flamme cruelle
> Détruira tous ses ornements...
> Dans un gouffre profond Sion est descendue ;

les autres s'attachent, au contraire, à la promesse et aux consolations :

> Sion a son front dans les cieux.

Cette division du chœur à la façon des ἡμιχόρια de la tragédie grecque, ce dialogue et ce débat animé qui se produisent au sein même du lyrisme y introduisent le drame. Ou, plutôt, est-ce l'ode ou le drame ? on ne saurait le dire, tant l'union des deux genres est consommée.

Mais ce n'est pas seulement à cet endroit de la pièce que le chœur nous apparaît avec le caractère dramatique et qu'il s'élève au rôle d'un véritable acteur. Déjà, dans le cours du troisième acte, il est intervenu dans le drame avec efficacité. Quand Joad s'étonne de trouver encore devant lui ces timides enfants, quand il veut les écarter de ce théâtre dangereux, elles le supplient de les laisser ici. Et touché de leur foi, voici que Joad ressent des émotions inconnues ; impuissant d'abord à exprimer ce qui l'oppresse, il fait appel à leurs chants pour se délivrer l'âme :

> Lévites, de vos sons prêtez-moi les accords.

Ce n'est que quand le chœur a chanté « au son de toute la symphonie » que Joad prononce enfin l'admirable prophétie. Nous voyons, dans cette rencontre unique au théâtre, le lyrisme se communiquer, devenir efficace, et, par les transports qu'il inspire aux acteurs, faire avancer l'action.

Mais si l'on veut connaître toute l'étendue du rôle du chœur et sa décisive influence sur l'événement final, il suffit d'examiner brièvement le chant du quatrième acte; ce n'est pas seulement, comme on l'a dit, une sorte de « chant du départ », ou, si l'on préfère une expression de la lyrique ancienne, une sorte d'ἐμβατήριον, un air « pour charger l'ennemi ». Cette définition n'exprime que la moindre partie de son rôle; elle laisse dans l'ombre le principal, elle ne donne rien à entendre du service unique que le chœur rend au drame. Considérons plutôt l'ardente prière qui fait l'objet propre du chant. Si l'on se rappelle un instant que le grand acteur d'*Athalie*, c'est le Dieu d'Israël, — que tout demeure inexplicable sans Lui, que tout s'achève par Lui, — l'adjuration véhémente du chœur, cette sorte de défi à Dieu, suprême ressource de la foi, cette mainmise enfin sur la Divinité fait du chœur, à cet endroit du drame, un acteur d'une efficacité souveraine.

C'est par de tels exemples qu'il faut juger de l'importance des confidents dans la tragédie racinienne. Nous ne prétendons pas épuiser la question. Nous nous sommes contentés de dire quelques-uns des services rendus à l'action par ces modestes

personnages. Elle leur en doit encore dont nous ne parlons pas, car ils sont fort connus. Mais peut-être sommes-nous autorisés à conclure maintenant que les confidents de Racine ont une efficace plus haute que celle de « fournir à leurs maîtres l'occasion d'une tirade ».

CHAPITRE IV

L'AMOUR

Chez qui aime, « le dedans est mouvement ».
PASCAL.

SOMMAIRE : Quelle place Racine fait à l'amour. — A quel moment l'amour est porté à la scène. — Corneille et Racine, peintres de l'amour. Du *change*, dans Corneille. — Que l'amour, dans Racine, n'est pas un pur ornement. *Britannicus* et *Iphigénie*. — Des combats intimes suscités par l'amour. — Du *change* dans Racine : la jalousie.

Il ne faut pas oublier que Racine a commencé et fini sa carrière dramatique par des pièces dont le sujet n'est pas l'amour. Ce sentiment est tout à fait étranger à *Athalie*; il ne se glisse dans *Esther* que sous la forme épurée d'une conjugale tendresse ; il éclaire il est vrai d'un pâle rayon les noirceurs de la *Thébaïde*, mais ce n'est qu'en de courtes minutes que le poète lui-même semble avoir regrettées. Dans *Britannicus* même, il n'imprime guère à l'action qu'une secousse plus vive, et il se cantonne à peu près dans la coulisse d'où il ne descend sur la scène qu'à des intervalles mesurés. Dans *Iphigénie* encore, il n'est ni au principe ni au cœur de la tragédie ; il y paraît à titre subsidiaire, utile sans doute, mais d'une utilité seconde, comme nous le dirons tout à l'heure.

Si dans *Iphigénie en Tauride* le poète eût admis l'amour, dans cette *Alceste* qu'il avait presque achevée, et dans cet *Œdipe-Roi* qu'on dit qu'il méditait, on peut tenir pour certain que Racine ne lui eût fait aucune place. Mais nous n'avons pas besoin de ces suppositions pour juger du rôle que le poète donne à l'amour. Dans six pièces sur onze, l'amour est au premier plan; dans trois autres, il ne vient qu'en seconde ligne; dans deux, il est absent. Tout ceci pour marquer avec quelles réserves il convient de souscrire à ce jugement de Voltaire sur Racine : la passion de l'amour « est *le fondement de toutes ses pièces.* » (*Lettre à Maffei.*)

En dépit de ces restrictions, Racine ne reste pas moins le grand peintre de l'amour. Certains poètes l'ont mis plus constamment à la scène, comme Corneille dont pas une pièce, je crois, ne se passe de ce sentiment; d'autres, comme Quinault, l'ont peint d'une touche plus complaisante; aucun ne peut disputer à Racine la gloire d'être en perfection le *Tragique de l'amour*. Mais cette maîtrise a été maintes fois constatée et supérieurement expliquée par la critique. Le sujet d'ailleurs ne relève pas de cet ouvrage. Nous n'avons à traiter de l'amour racinien, ni dans ses rapports avec le cœur humain et la vérité de la nature, ni dans ses convenances et son expression poétiques, mais seulement comme matière de théâtre et comme principe d'action. Nous n'étudions en ce sentiment qu'un ressort capital de la dramaturgie de Racine.

Même en se tenant à ce point de vue particulier la critique peut, à cette heure encore, se demander pourquoi Racine a fait une si belle place à l'amour. Sans rien dire ici de beaucoup d'autres motifs considérables, comme la faveur immense qui s'attache partout et toujours à un tel sentiment, ou encore le cas spécial qu'en faisaient, à l'aurore du règne, la cour d'un roi voluptueux et une société très courtoise, on peut se contenter de répondre à cette question par deux motifs tirés exclusivement l'un de l'âme même et l'autre de l'art du poète.

Racine d'abord a peint l'amour parce qu'il avait l'expérience de ce sentiment à un degré unique. Nous ne devons pas l'oublier, le théâtre de Racine, pour être vrai d'une vérité générale et perpétuelle, l'est d'abord d'une vérité rigoureusement particulière. Comme l'on montrerait sans peine que sa vie offre un éminent caractère dramatique, qu'elle a eu ses doutes, ses crises, son tragique sacrifice, puis sa phase sereine subitement traversée à la fin d'un court et décisif orage, on n'aurait pas non plus de peine à établir que son drame est avant tout une traduction, une sorte de projection poétique de sa vie. Il a, si je puis dire, vécu sa tragédie, avant de la représenter. Et dans son drame, l'amour tient exactement la place qu'il occupe dans sa vie.

En ce sens il est donc permis de souscrire au mot célèbre : « Racine fait des tragédies pour la Champmeslé ». On peut même sans crainte aller plus loin et dire : « Racine fait des tragédies grâce

à la Champmeslé, avec elle et par elle. » Toute pareille à l'une de ces confidentes efficaces dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, la Champmeslé anima vraiment, attendrit, échauffa la verve amoureuse du poète. C'est lui d'abord ou c'est eux deux qu'il a peints, sans peut-être le savoir, dans ses couples d'amants. Sa tragédie reçoit ainsi, à son insu, le trop-plein de son cœur.

Mais l'instinct tout seul n'expliquerait pas de si savantes beautés. Racine « avait bien de l'esprit »; ce qui veut dire, entre autres choses, qu'il réfléchissait profondément sur son art. Et cet amour, de toutes les peintures de théâtre la plus attrayante, la plus séduisante,

Et pour aller au cœur la route la plus sûre,

ce sentiment, qui débordait à flots du cœur même du poète, sa réflexion aussi le lui révélait comme le plus puissant de tous les ressorts dramatiques, et comme le plus approprié à sa conception de l'art.

Comment Racine conçoit-il l'action dramatique, sinon comme un jeu de forces véhémentes? Préoccupé de nous offrir le spectacle de la vie dans ce que celle-ci a de plus concentré, pouvait-il peindre une passion plus active, et en quelque sorte plus vitale? Ce sentiment, qui fait battre le plus de cœurs, est celui qui fait battre plus intensivement chaque cœur. Chez qui aime, dit Pascal, « le dedans est mouvement ». L'amour est la vie même dans son principe et dans sa plénitude. De

plus, le drame suppose toujours quelque conflit ; et c'est pourquoi l'amour est encore la plus dramatique des passions. Il tend sans doute à la perfection de l'unité, à la paix absolue ; mais il n'est — on le sait trop — qu'une guerre cruelle. Les anciens avaient compris qu'il n'y a pas de paix possible dans l'amour. Leurs philosophies les plus prévenues en faveur de la volupté, les plus ardentes à la quête du bonheur, étaient celles qui dénonçaient avec le plus de force l'amertume, l'inanité et les affres d'un tel plaisir. Beaucoup de modernes ont aussi montré dans l'amour « la cause la plus féconde qui soit en crises aiguës..., la passion qui donne le plus souvent naissance à des duels » intimes, implacables, entre l'homme et la femme (P. Bourget). L'amour serait donc joie, douceur, harmonie parfaite, s'il n'était plutôt, en effet, de toutes les guerres la plus inévitable, la plus inexpiable, et, parce que la plus intime, la plus cruellement acharnée. Excellente passion dramatique par conséquent, excellente passion tragique, pleine de déchirements, pleine de luttes animées, pleine d'action.

Il semble, que pour représenter l'amour dans sa vérité complète, il le faudrait mettre en scène dès son premier éveil et nous faire témoins de tous les progrès de la passion. Mais outre que Racine épargne, comme nous l'avons dit, sur les commencements des choses, toujours lents et incertains, il a un excellent motif de ne pas représenter

sous nos yeux les débuts de l'amour : s'ils ne sont pas toujours comiques, ils sont rarement tragiques. Or, Racine est aussi jaloux de pathétique que d'action. Le meilleur moment, selon lui, pour porter l'amour à la scène, c'est donc quand la passion est chargée en quelque manière de toutes ses énergies et qu'elle est à son plus haut période à la fois d'activité et de souffrance. Son théâtre n'offre à cet égard qu'une seule exception : l'amour de Néron pour Junie ; cet amour, né il y a quelques heures d'une surprise des sens, se déclare tout de suite et produit immédiatement ses funestes effets. Mais l'amour de Néron n'est qu'une fantaisie passagère, c'est une passion non sans réalité, mais sans racines profondes, et, comme on dit, toute à fleur d'épiderme. Elle apporte au drame un ressort très puissant, mais moins fort de sa propre énergie que de celle des mobiles auxquels il se surajoute. Ainsi conçu, l'amour de Néron a beau être récent, il a ou il produit toute l'activité nécessaire ; et comme son seul aveu est une injure pour Junie, un danger pour Britannicus, il est tragique à point. A l'ordinaire, nous l'avons dit, Racine soustrait aux yeux du spectateur la naissance de l'amour ; il en recule les commencements dans un passé plus ou moins long. S'il est arrivé une ou deux fois au poète de nous ménager la confidence de ces premières surprises du cœur, c'est que la passion de Phèdre pour Hippolyte a eu en perfection dès l'origine le caractère qui convient à la tragédie (même raison pour Ériphile) : l'amour de Phèdre

a été dès l'abord le coup de foudre le plus étourdissant et le plus douloureux que le cœur humain puisse ressentir; par un privilège unique, il a été dès le premier instant, et dans toute l'étendue du terme, une cuisante et angoissante *passion*.

Mais de ne nous peindre l'amour qu'à un stade avancé de son évolution, ce n'est peut-être pas différer des autres poètes tragiques. Corneille aussi ne nous peint la passion que dans sa maturité; il laisse à Guilhem de Castro de faire éclore sous nos yeux la tendresse de l'Infante pour Rodrigue ; et l'on peut dire, d'ailleurs, de la tragédie en général, qu'elle s'en remet à Marivaux de faire un bouquet de ces premières fleurs de l'amour. Voici précisément par où Racine s'oppose à Corneille comme peintre de l'amour; ou plutôt, puisque nous n'avons pas à étudier dans cet ouvrage la vérité ni la beauté poétique des peintures, voici quel usage nouveau Racine fait de cette passion comme ressort dramatique, voici comment il l'intéresse à l'action.

Corneille et Racine se ressemblent en ce point qu'ils ne peignent pas l'amour à ses débuts, mais ils diffèrent on ne peut plus sous un autre rapport, par la manière dont ils le font finir. Dans Racine, l'amour n'a d'autre terme que celui de la vie; la mort seule en triomphe; dans Corneille, au contraire, la volonté, quand elle le veut, a toujours raison de l'amour. Corneille ne voit dans ce sentiment qu'une victime de choix à immoler au vouloir, ou tout au plus qu'un obstacle plus ardu

que surmonte l'héroïsme, ou, mieux encore, quelque haut piédestal d'où la sublime vertu de ses héros se découvre à tous les yeux.

On sait avec quelle étrange facilité les personnages cornéliens font litière de leur amour. Ils sont aussi versatiles dans les sentiments amoureux que fermes et inébranlables dans tout ce qui n'est pas la passion. Ils en viennent jusqu'à se faire un mérite de leur inconstance, et le *change*, comme on disait alors, est élevé par Corneille à la hauteur d'une doctrine. C'est cette doctrine du *change* dont il faut se faire quelque idée, pour bien comprendre combien fut différente à cet égard la conception de Racine.

*
* *

Nul génie, dans notre littérature, n'est plus vaste que celui de Corneille et n'offre de plus nombreux et de plus grands contrastes. Un bourgeois timide et besoigneux, doué de la plus pompeuse et de la plus fière imagination poétique; un marguillier « mégalomane » (le mot est de M. Lemaître); un élève des Jésuites qui dit exactement son bréviaire, qui s'entend à la Grâce comme un théologien et en qui respire pourtant l'âme de l'antiquité païenne; le provincial le plus cantonné en apparence dans son faubourg, et en réalité un esprit cosmopolite comme pas un, puisqu'il se partage entre deux patries et n'est pas moins de Rome que de Rouen : voilà quelques

contrastes qui peuvent nous donner une idée de ce génie complexe. Un trait domine l'ensemble : Corneille a la passion du grand. Aussi va-t-il d'instinct et tout droit à la tragédie ; elle est pour lui le plus pompeux des poèmes. Et dans la tragédie, il veut de « beaux sujets », comme disait Saint-Évremond, c'est-à-dire, selon la confidence d'un de ses personnages, des « fortunes hors de l'ordre commun ». Par là, Corneille entend faire éclater la vertu de ses héros, vertu faite moins d'abnégation que de force, véritable *virtu* des Italiens du XVI^e^ siècle, ou précisément exaltation de la volonté forte qui se complaît dans son déploiement, et en étale le spectacle avec orgueil. Vertu altière, par conséquent, toujours avide d'un public étendu, toujours prête à faire rayonner sur l'univers l'éclat de son mérite et à en appeler, comme Auguste, à la plus lointaine postérité.

Ne bornant pas sa gloire dans le cercle étroit de la famille, ce ne sont pas des intérêts domestiques ou intimes qui suffisent à occuper le héros. Quand les familles royales n'auraient pas constitué avant Corneille le personnel obligé de la tragédie, il les eût amenées sur la scène ; et non pas seulement parce que les grands poussent plus loin l'expérience des passions, ni parce que leur destinée offre des contrastes plus complets : ces considérations peuvent être bonnes à un Racine, qui aime la tragédie pour la « violence de ses passions » ou « sa tristesse majestueuse ». Mais Corneille y voit avant tout un spectacle capable

d'étonner, et les grands lui sont indispensables, dont la condition enchâsse et rehausse la vertu. Ne nous étonnons pas dès lors que Corneille préfère les sentiments qui ont à la fois une matière et un théâtre illustres, les vertus que l'histoire a enregistrées ; ne nous étonnons pas s'il faut, au poète de l'admiration, des vertus publiques, et s'il sacrifie la passion qui fonde la famille à celle qui, selon les temps, édifie ou abîme les États. Entre l'ambition et l'amour, Corneille ne saurait hésiter : de ces deux sentiments, un seul, l'ambition, lui paraît marqué du sceau de la grandeur tragique. Aussi, dès la première occasion qui s'offre de déclarer sa préférence, il le fait sans détours : « La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telle que l'ambition, etc... » (*Discours du poème dramatique.*)

Ce n'est pas que Corneille n'ait fait à l'amour une place considérable. Je ne crois pas qu'il y ait une seule tragédie dans son théâtre où l'amour ne joue son rôle. Il est bien remarquable que dans les sujets les plus tragiques, même quand tout semblait faire une loi au poète de bannir cette passion, il l'y a pourtant insinuée. Jusque dans sa *Médée*, dont il semble que rien ne dût venir enjoliver l'horreur, Jason, fiancé galant, jeune premier langoureux, soupire pour Créuse; jusque dans *Œdipe*, où, à défaut du bon goût, l'exemple de Sophocle semblait devoir suffire pour écarter l'amour, Thésée courtise Dircé; et voyez *Attila*

enfin : le terrible « Fléau de Dieu » y veut à tout prix épouser ; il flotte d'Ildione à Honorie, se fait jouer par l'une et l'autre, et n'évite finalement le triste sort d'Holopherne que grâce à..... un saignement de nez. Le grand Corneille, le poète de l'héroïsme et des passions « mâles », n'a donc pas renoncé à la peinture de l'amour. Pour trouver au XVII^e^ siècle une tragédie sans amour, il faut la demander, à qui? à celui qu'on ne se déshabitue pas de nommer le *tendre Racine*.

Mais Corneille veut qu'on sache bien dans quelle mesure il admet l'amour et quel rôle au juste il lui donne. Il écrit à Saint-Évremond : « J'ai cru jusques ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement et non pas de corps ». C'est dans ce dessein qu'il le subordonne toujours à « quelque grand intérêt d'État, à quelque passion plus noble et plus mâle ». Ainsi, dans *Horace*, c'est le patriotisme qui est au premier rang ; dans *Cinna*, le poète peint l'héroïsme de la clémence ; dans *Polyeucte*, celui de la foi. Quant au *Cid*, si l'amour y tient une grande place et ose entreprendre sur le devoir, l'honneur pourtant a le dessus.

Évidemment cet amour subordonné ou subsidiaire, cet amour d'*ornement* ne saurait être de même essence que cet instinct dominateur qui a son siège dans les profondeurs mêmes de l'âme, qui envahit tout l'homme et y produit, selon la vigoureuse expression de Pascal, une *inondation*

de passion. Mais à défaut de ce principe de trouble et de faiblesse qui amollit les courages les mieux trempés et qui ne paraît guère compatible avec l'héroïsme, n'y a-t-il pas un autre amour, celui-là conscient et libre, qui a son principe dans les sereines régions de l'intelligence et de la volonté? Corneille l'a pensé, d'accord en cela avec quelques grands esprits de son temps. « L'on a ôté mal à propos, dit Pascal, le nom de raison à l'amour et on les a opposés sans un bon fondement, car l'amour et la raison n'est qu'une même chose. » Si l'amour ne fait qu'un avec la raison, ou s'il y a un amour purement raisonnable, il participe donc à tous les caractères de la raison, il croît ou diminue avec elle. Et c'est ce que Pascal dit encore : « La netteté d'esprit cause la netteté de la passion ». Ne nous faisons donc plus une fausse et vaine idée de l'amour, ne croyons plus au moins qu'il n'est au monde qu'une seule sorte d'amour, celui que les anciens affublaient d'un bandeau, le petit dieu qui n'y voit jamais clair et qui nous aveugle nous-mêmes, (comme l'ont dit les Lucrèce, les Molière et tant d'autres), sur les mérites de la personne aimée. Non, le véritable amour est parfaitement éclairé, comme l'intelligence même. Peignons-le donc plutôt avec un regard ouvert et perçant, et comme à l'équitable justice, au lieu d'un bandeau, donnons-lui des balances. « Car (je cite un des critiques qui ont parfaitement analysé cette conception tout intellectuelle de l'amour cornélien) « l'amour ne va

pas sans estime, c'est-à-dire sans une estimation très nette et très précise des qualités de la personne aimée. Il est, au moins partiellement, au moins en très grande partie, intellectuel. » (É. Faguet.) Telle est bien l'idée cartésienne de l'amour, et aussi celle de Pascal, mais plutôt elle n'est ni de Descartes, ni de Pascal, s'il est vrai que Corneille, avant l'un et l'autre, l'avait portée en lui et dramatiquement exprimée.

Cet amour cornélien qui n'est qu'un amour *de tête*, c'est-à-dire une forme de l'admiration, s'applique sans peine, par une pente naturelle, à tout ce qui paraît digne d'admiration. Il peut trouver en une créature de chair, dans une femme, son objet de prédilection ; mais il faut que cette femme ait nom Chimène et qu'elle incarne en elle toutes les perfections, jeunesse, beauté, intelligence, vertu et grandeur d'âme. Or les Chimènes sont rares, même au théâtre. Les vraies filles d'Ève sont pétries d'une autre argile ; elles peuvent charmer la vie de l'homme plutôt que l'ennoblir ; héritières de la tentatrice, elles ont chance de ressembler plutôt à Camille. Élevons-les d'un degré, mettons en elles quelque chose de viril, elles auront nom Émilie ; mais qui ne voit tout ce qu'il y a encore d'alliage dans l'orgueilleuse amante de Cinna ? Poussons alors jusqu'à Pauline ; celle-là, n'est-il pas vrai, est héroïque et tendre ; elle a « sucé le lait de l'humaine tendresse » ; et pourtant, si en elle *le dedans n'est que trouble et que sédition*, sa raison, la plus noble et la plus droite rai-

son qui se puisse voir, est toute-puissante sur son cœur. L'amour du héros se fixera-t-il donc sur cette femme aussi aimable qu'admirable ? non, il suffit que Polyeucte entrevoie quelque chose de plus admirable encore, pour que cette vision à peine aperçue ravisse son amour. Que sert donc alors d'ennoblir la femme et de la transfigurer jusqu'à l'idéal, puisque l'esprit, avide d'admiration, épris de perfection, ne se lasse pas d'enfanter une beauté supérieure, puisqu'il est toujours en quête d'une beauté plus consommée?

Et qui ne sent d'ailleurs, se disait sans doute le naïf et fier poète, que, pour beau qu'il soit de régner sur un cœur, il est plus beau encore de régner sur des milliers de volontés ! que le bien fait à une seule âme le cède infiniment à l'empire exercé sur des millions d'âmes!..... Ainsi se forme dans cette imagination ivre de grandeur et de force une idée toute nouvelle de l'amour. L'amour se détache peu à peu de son objet propre : il passe, si je puis dire, de la femme à la gloire ; il dépouille son essence, il devient ambition. Et ainsi une passion mâle a succédé à la passion amollissante.

Le peu qui reste à l'amour, ainsi vidé de son contenu et privé de sa raison d'être, ne mérite pas sans doute que le cœur du héros s'y attache. Le vieux Dièguе semble exprimer dès lors la pensée du poète :

> Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !
> (v. 1058)

Rodrigue s'indigne en vain, il a beau protester de tout son cœur :

> Mon honneur offensé sur moi-même se venge ;
> Et vous m'osez pousser à la honte du change !
> L'infamie est pareille, et suit également
> Le guerrier sans courage et le perfide amant.
> (vv. 1061-1064)

La honte du change, quelle étrange délicatesse ! Bon à Rodrigue, fleur suprême de chevalerie, de soutenir avec cette ardeur les droits et les devoirs de la fidélité amoureuse. Dévot d'une religion spéciale, asservi à un code subtil et très particulier, Rodrigue ne saurait penser autrement. Mais les autres héros n'ont pas sans doute les mêmes obligations. Citoyens de la cité idéale, sujets du seul Empire qui s'étende à tous les lieux et qui reste debout parmi tous les débris, l'Empire de la volonté, mes personnages, (semble penser Corneille), n'ont qu'une loi, mais qui contient tout : développer en soi l'énergie virile, le vouloir libre et fort ; conquérir sur autrui et sur soi la plus haute et la plus absolue souveraineté. — N'avions-nous pas raison de le dire ? l'amour, ici, est-il autre chose que le premier sujet, que l'humble serviteur du vouloir tout-puissant ?

Ce n'est pas tardivement, ni même sous l'influence des querelles soulevées par le *Cid*, que Corneille s'est fait cette belle idée d'un amour asservi à la volonté. Dès la *Place Royale* (1635) Alidor, digne précurseur des Sertorius, des Pulchérie et des Camille (*d'Othon*), ou plutôt père

d'une innombrable lignée d'amoureux intermittents, volages ou volontaires, Alidor formule déjà le code d'amour cornélien :

> Je veux la liberté dans le milieu des fers.
> Il ne faut point servir d'objet qui nous possède;
> *Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède* :
> Je le hais, s'il me force ; *et quand j'aime, je veux*
> *Que de ma volonté dépendent tous mes vœux.*
> (vv. 204-208)

Et sur ces fières maximes, Alidor quitte Angélique et la veut céder à Cléandre. Je ne dis pas que c'est tout à fait de la même façon, avec la même désinvolture que Polyeucte cédera plus tard sa Pauline à Sévère. Mais qui ne saurait combien, dans les tragédies politiques de Corneille, les héros font bon marché de leur amour et se décident allègrement au change, c'est à *Sertorius* peut-être qu'il le faudrait adresser. Là, chacun peut s'instruire en suffisance sur cette subordination de l'amour à la politique et à la volonté. En vain Perpenna se déclare dominé par

> ..... une passion
> Qui tyrannise encor plus que l'ambition;
> (v. 76)

en vain Aristie raille avec amertume l'infidélité commune, dit-elle, aux *grandes âmes* :

> Sur tout ce privilège acquis aux grandes âmes,
> De changer à leur gré de maris et de femmes,
> Mérite qu'on l'étale au bout de l'univers;
> (vv. 1141-1143)

en vain nous entendons gémir Sertorius :

> Que c'est un sort cruel d'aimer par politique ;

nous en croyons plutôt sur leurs vrais sentiments Sertorius lui-même, tout prêt, en dépit de son *grand amour*, à céder Viriate à Perpenna :

Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.
(v. 228)

Et nous en croyons Aristie, quand elle déclare à Sertorius :

Laissons, Seigneur, laissons pour les petites âmes
Ce commerce rampant de soupirs et de flammes.
(vv. 285-286)

Que nous voilà loin, n'est-il pas vrai? des tendresses de Chimène et des fières protestations de fidélité qu'arrachaient à Rodrigue les consolations de don Diègue! Mais, dans la logique des choses, Corneille devait aller jusque là. Faire ainsi de la passion un hochet de la volonté conduisait fatalement le poète à peindre ce je ne sais quoi, comme dit Aristie :

Qui n'est qu'un pur effet de noble politique [1].
(v. 329)

Dans de semblables calculs, le cœur ne compte plus pour rien. L'amour ainsi conçu n'est qu'un mode ou un moyen de la volonté; il n'existe que dans sa dépendance. C'en est donc fait de son intérêt propre. C'en est fait aussi de son influence sur l'action. La vie, qui s'est retirée de cette ombre de sentiment pour passer toute à la volonté, ne laisse subsister en lui qu'une pure apparence, propre seulement à se teindre de quelques pâles reflets. Exsangue et inanimé, il

1. V. plus haut (p. 24) le mot d'Albin à Othon.

n'émeut plus les personnages, il ne meut plus l'action. Elle va parfois à lui, elle ne vient plus jamais de lui. La chose bizarre, qualifiée tout à l'heure par Aristie, n'est donc plus ni passion ni action. Elle ne paraît plus dans le drame — son domaine véritable — que comme une étrangère. Elle n'y sert plus de *corps*; mais combien il s'en faut qu'*elle y serve d'ornement!*

*
* *

Cette sorte d'amour très fréquent dans le théâtre de Corneille (et qui semble d'institution dans toutes ses tragédies de second ordre), cet amour subordonné et prétendu ornemental, dont on ne sait s'il vaut mieux dire qu'il finit sans cesse ou ne commence jamais, est, faut-il le dire? absolument étranger à la tragédie de Racine. Notre poète estime que si *la passion de l'amour devient comme étrangère au sujet, elle ne peut produire que de médiocres effets.* D'autre part, le mot de *change*, un des plus usités du vocabulaire amoureux de Corneille, est absent de celui de Racine. Dans ces deux simples remarques est contenu tout le fondement de la conception racinienne de l'amour.

Même dans ces tragédies comme *Britannicus*, et *Iphigénie*, où l'amour est au second plan, il n'est rien moins qu'étranger à l'action. Il ne vient pas ici pour orner la tragédie (et cependant il l'orne); mais il faut dire qu'il en est une pièce importante, et peut-être une condition. Considé-

rons l'amour de Néron et de Britannicus pour Junie. Nous n'avons cure de rechercher si ce libertinage n'est pas nécessaire à la vérité du portrait. Il suffit, au point de vue où nous nous plaçons, qu'il soit un ressort essentiel du drame. Rivaux seulement pour le pouvoir, le jeune empereur et le jeune prince n'eussent pas été peut-être assez animés à la lutte ; ou leur duel, vrai d'une vérité historique, n'eût pas eu toute la vérité et toute la beauté dramatique ; il n'eût pas mis en jeu cette plénitude de vie passionnelle dont le théâtre est avide. Un tel sujet n'eût fourni qu'une tragédie politique à la façon de Corneille, ou qu'un dramatique épisode, comme, dans Shakespeare, le meurtre de Clarence ou des Enfants d'Édouard (I^er^, III^e^ acte de *Richard III*). Racine, en introduisant l'amour dans son drame, l'enrichit à la fois de la politique de Corneille et du pathétique de Shakespeare. Il fournit un double et capital enjeu au duel de ses personnages. Britannicus n'a pas seulement perdu l'héritage impérial, il est menacé encore de perdre en Junie le seul bien qui lui reste. Le désespoir l'abuse sur ses ambitions et ses forces. Il se jette dans les complots, il croit disputer l'empire, quand il rivalise avant tout pour la possession de Junie. Néron de son côté ne voit plus seulement en Britannicus un prince malheureux et fier, un compétiteur très hypothétique et presque négligeable, il trouve en lui un heureux et redoutable rival d'amour, et sur l'heure sa passion le condamne. Dans la tragédie telle que Racine l'a con-

çue et exécutée, la vraie lutte pour l'empire est entre Agrippine et Néron ; et le dénouement naturel d'un tel conflit, celui que l'histoire imposait et qu'exigeait aussi la logique des passions, c'était le meurtre de la mère par le fils. Mais la noblesse de l'art racinien n'admet pas ces sujets horribles. Britannicus sert donc ici de victime substituée. Mais c'est moins le faible instrument d'Agrippine que le cher amant de Junie, qui en Britannicus exaspère la rage de Néron. L'infortuné fait, si je puis dire, l'office de ces voiles rouges par où, dans les hippodromes, on détourne l'assaut de quelque bête furieuse. Mais qui vaut au jeune prince ce privilège? Pourquoi, à défaut d'Agrippine, est-ce sur lui que se rejette la fureur de Néron, sinon parce qu'il est aimé précisément de celle que Néron aime? C'est l'amour donc qui change le dénouement et du même coup influe sur tout le cours de l'action dont il modifie peu à peu l'axe et le caractère. L'amour a beau, comme on le voit, n'occuper dans *Britannicus* que la seconde place, il n'est pas pour cela *étranger au sujet*, et nul ne sera tenté de dire qu'il y produit de médiocres effets.

L'influence de ce ressort sur l'action d'*Iphigénie* n'est pas moins forte. Rien n'est plus opposé sans doute à l'esprit du théâtre grec que l'épisode amoureux qui a son centre dans Achille ; il paraît pourtant nécessaire à la pièce française. Car d'abord Racine ne pouvait transporter sur notre scène le dénouement d'Euripide. Si épris que

fussent nos pères de la mythologie et quelque crédit qu'ils lui fissent, aucun spectateur du XVII^e^ siècle n'eût toléré au théâtre le miracle de Diane. Il fallait une autre victime. Et c'est l'amour qui sert de pourvoyeur. Ériphile confiée aux mains d'Iphigénie « vient, dit-elle, en Aulide interroger Calchas », mais semblable en ce point à l'Oreste d'*Andromaque*, c'est bien plutôt son cœur qui la conduit. Deux fois prisonnière d'Achille, par les lois de la guerre et le lien fatal de la passion, le véritable oracle de sa destinée, c'est l'hymen d'Iphigénie et d'Achille :

> Ou plutôt leur hymen me servira de loi.
> S'il s'achève, il suffit : tout est fini pour moi.
> (vv. 523-524)

Mais l'amour qui introduit à point dans le drame « cette autre Iphigénie » lui fait accomplir aussi avec une grande exactitude toutes les démarches qui l'amènent fatalement sous le couteau du sacrifice. En ne croyant servir que sa passion, Ériphile sert de son mieux les intérêts de la tragédie. Sa trahison, qui y produira à la fin du quatrième acte une émouvante péripétie, contribuera encore par son insuccès à la plonger dans le désespoir et la contraindra — la jalousie aidant — à se donner la mort. Ainsi, c'est pour avoir voulu usurper la place d'Iphigénie dans le cœur d'Achille qu'elle occupe sa place dans le sanglant dénouement. C'est donc l'amour qui fait le destin d'Ériphile et donne au drame la seule issue que comportait notre scène.

On montrerait sans peine qu'avant le terme final, au cours même de la tragédie, l'amour produit chez d'autres personnages des mouvements importants qui ont leur contre-coup sur l'action ; qu'il intéresse plus étroitement Achille au sort d'Iphigénie ; que chez la jeune fille il contribue à convertir ce regret de la vie, exprimé d'une façon si touchante dans la célèbre prière, en invincible goût de la mort (quand son père s'est résolu à la sauver, mais à la condition qu'elle *haïrait Achille* v. 1509). Nous en avons dit assez pour faire voir que l'amour, ce grand acteur nouveau, ne vient rien faire dans *Iphigénie* qui ne dût être fait et ne soit digne de la haute tragédie. S'il joue un si grand rôle, ce n'est ni pour l'ornement de l'ouvrage, ni par condescendance au goût du spectateur. C'est vraiment, qu'on ne s'y trompe pas, pour fonder tout en raison.

*
* *

C'est dans les tragédies où l'amour fait le corps de l'ouvrage (selon l'expression de Corneille), c'est-à-dire y constitue le sujet même, tout le sujet du drame, qu'il convient d'observer combien la passion, chez Racine, est grosse d'action. Là, ces luttes animées et cruelles que nous savons inséparables de l'amour-passion sont mises dans une éclatante lumière. Sans cesse on l'y voit aux prises avec quelque obstacle fatal, qu'il s'efforce de sur-

monter, mais toujours vainement. Un tel conflit donne à l'amour sa grande valeur dramatique.

On se tromperait de croire que « le peintre de l'amour » est complaisant à la passion. L'auteur de *Phèdre* écrit dans sa préface : « Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ». Il aurait pu dire la même chose de toutes ses tragédies d'amour; il n'en est pas une où la passion ne soit une vraie faiblesse et où le poète ne nous la peigne comme telle et précisément sous ce jour. Un de ses personnages, Pyrrhus, interroge son confident :

Hé bien, Phœnix, l'amour est-il le maître?

L'événement répond : oui. L'amour ici est bien le maître, il tient tous les cœurs sous son joug et a toutes les pensées. Dans Corneille, nous l'avons vu, il n'occupait que la seconde place; d'autres principes d'action, le devoir ou la gloire, étaient au premier rang. S'il n'était pas un pur *ornement*, il était encore moins *l'âme* des tragédies; c'était tout au plus une offrande de choix, une victime marquée pour les grands holocaustes. Dès *Andromaque*, dès *Alexandre* même, l'amour n'est plus sacrifié; il est dieu, et c'est à lui qu'on sacrifie. On lui sacrifie tout. A la passion Taxile immole la liberté de son pays, Pyrrhus la sécurité de l'Épire, Hermione sa fierté, Oreste son innocence, Néron ses craintes, ses souvenirs, ses dernières attaches au bien, et comme il le dit lui-même :

..... tout : Octavie, Agrippine, Burrhus,
Sénèque, Rome entière, et trois ans de vertus.
(vv. 461-462)

Roxane enfin lui voue son orgueil, Mithridate la dignité de sa vieillesse, et Phèdre sa pudeur.

Mais, chez Racine, la faiblesse du cœur se décèle moins encore à sa défaite finale qu'aux vains efforts qu'il fait pour résister et s'affranchir. Il ne succombe pas sans luttes, et chacune de ces luttes met dans un jour plus dramatique son incurable infirmité. Chez Corneille, l'amour rendait les armes presque sans avoir combattu ; cette sorte d'inertie accusait moins peut-être la faiblesse de la passion amoureuse que son néant. Chez d'autres au contraire, chez Quinault en particulier, la passion n'entre pas en lutte ; c'est qu'elle ne conçoit pas que rien lui puisse résister. Enivrée de sa puissance, toute fumeuse et aveuglée, elle ne sait autre chose au monde qu'elle-même ; elle pose son caprice comme loi de l'univers ; elle est à elle-même son dieu. Écoutez ce nouvel oracle :

L'éclat de deux beaux yeux adoucit bien un crime :
Aux regards des amants tout paraît légitime.
(*Astrate*, III, 5)

A quoi il faut joindre ceci :

Ma gloire et mon amour n'ont rien à démêler.
(*Ibid.*)

Astrate ne craint pas de dire en parlant de lui-même :

Tout mon devoir s'oublie aux yeux de ce que j'aime.
(IV, 2)

De son côté la reine de Tyr énumère avec complaisance tous les sacrifices que lui fait son amant :

> Après avoir pu voir l'ennemi que j'offense,
> Au lieu de me punir, s'armer pour ma défense,
> Abandonner pour moi le sang de ses parents,
> Étouffer dans son cœur leurs mânes murmurants,
> D'instrument de ma perte en devenir l'obstacle,
> Essayer de tromper et les dieux et l'oracle,
> M'immoler son devoir ; et, plus amant que fils,
> Démentir les destins qui nous sont ennemis ;
> Et de la même main pour mon trépas choisie,
> Lutter contre le sort pour me sauver la vie ;
> Quel qu'en soit le succès, ce triomphe secret
> Me doit suffire.....
>
> (V, 1)

Élise aurait mauvaise grâce à ne pas se déclarer contente. Mais en vérité ce triomphe de la passion sur le devoir dont elle sait gré à Astrate a peu coûté au prince. Il n'a eu qu'à suivre les instincts de son cœur qui est un guide commode.

Quelle que soit maintenant la différence morale qui sépare cette manière de représenter la passion de celle de Corneille, on peut penser que dramatiquement elles se valent. Que la volonté n'ait qu'un mot à dire pour triompher, ou que la passion aussitôt éclose règne sans conteste sur le cœur, dans l'un et l'autre cas, pas de lutte profonde, pas d'action intérieure. Toute la sève vitale du héros se porte dans la même direction. Si elle ne rencontrait sur sa route quelque obstacle extérieur, il n'y aurait là aucune sorte de complication ni de lutte ; nulle crise, rien pour le drame. Dans une telle forme de théâtre, l'action est à la merci des

événements du dehors, ou des autres acteurs. En ce sens, le héros la subit, plutôt qu'il ne la fait.

Au contraire la violence des passions dans les personnages de Racine ne coûte rien à leur influence sur l'action. Plus l'amour, dans ce théâtre, trahit son impuissance, plus il se dénonce à tous comme le moteur du drame et la source unique de toutes ses énergies. L'amour ne fait pas de tous les amoureux de Racine des criminels, mais, par des voies diverses, il les égare tous également. Or la passion n'est jamais plus violente que quand elle se trompe. Irritée, exaspérée d'abord uniquement par l'obstacle qu'elle rencontre, on la voit déjà en proie à de tragiques fureurs. Elle va, vient, s'agite et se démène, sans rencontrer nulle part le lieu de son repos. Mais tandis qu'elle s'égare ainsi, elle connaît qu'elle s'égare ; à peine son erreur lui devient manifeste, la voilà interdite, anxieuse ; elle se replie sur elle-même, elle piétine furieusement sur place, se cabre, ou flotte et bouillonne, jusqu'à ce qu'une faible lueur d'espérance se découvrant à elle, elle se précipite à nouveau dans la direction de l'impossible espoir. Toutes ces contradictions et ces démarches tumultueuses sont des signes de faiblesse autant que de violence ; mais comme ils communiquent au drame un ébranlement profond, comme l'action entière est régie par ces cruels mouvements de la passion démontée, c'est en celle-ci qu'il convient de voir l'âme de la tragédie. C'est ainsi que ce qu'il y a de plus impuissant —

sous le rapport moral — est, au point de vue de l'action, ce que l'on peut concevoir de plus fort.

La traduction dramatique de l'amour dans le théâtre de Racine s'oppose encore à celle de Corneille par un autre caractère qui tient étroitement au premier. Un principe d'action aussi énergique, une passion si profonde et si vive ne peut évidemment se renoncer. Fatale dans son principe, elle l'est également dans sa durée et dans son terme : en un mot, pas plus qu'il n'a tenu à elle de commencer, il ne tient à elle de finir. Il ne saurait donc y avoir de place dans la vie passionnelle des amoureux de Racine pour ces sortes de *changes* si fréquents dans Corneille. Racine n'a garde de représenter, dit-il, « quelque héros ivre qui se voudrait faire haïr de sa maîtresse de gaieté de cœur » (préface de *Britannicus*) ; nous sommes à mille lieues, dans ce nouveau théâtre, des maximes et de la désinvolture d'Alidor.

Au change cornélien, Racine substitue les tragiques méprises de l'amour. Et par là nous n'entendons point cette sorte d'erreur initiale qui entraîne le cœur vers un cœur prévenu de quelque autre passion. Cette sorte de chassé-croisé est banal dans les tragédies qui reposent sur l'amour. Mais la plupart des grands passionnés de Racine, à cette primitive erreur en ajoutent une autre, moins prévue et fort émouvante. A quelque moment du drame, par un excès de fureur et d'aveuglement, ils en viennent à perdre la conscience de leurs

vrais sentiments. Comme Hermione, ils interrogent leur cœur avec anxiété :

> Ah! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais?
> (v. 1396)

Leur cœur pris de vertige répond à faux; et la passion forcenée, éperdue, s'immole à elle-même ce qu'elle a de plus cher. Ainsi Hermione se flatte de détester Pyrrhus. Quoi! dit-elle à Oreste,

> Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée
> Demande une victime à moi seule adressée;
> Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé;
> Que je le hais; enfin, Seigneur, que je l'aimai?
> (vv. 1189-1192)

Phèdre aussi croit ses sentiments pour Hippolyte changés du tout au tout :

> Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux.

Il est à peine besoin de le dire, voilà une inconstance qui ne coûte rien à la vérité des passions, puisque le démenti qu'elles semblent se donner n'est qu'un effet de leur violence et a pour effet à son tour de pousser cette violence jusqu'à son paroxysme. Tandis qu'elle se *donne le change* à elle-même, non « de gaieté de cœur » ni par libre soumission à la volonté raisonnable, mais par surprise, par force et par aveuglement, la passion d'une Hermione ou d'une Phèdre n'en fait que mieux éclater sa constance. Et jusque dans ce change apparent il nous est facile de reconnaître la présence et le coup le plus foudroyant de l'amour.

*
* *

Avant qu'au terme de la tragédie il n'engendre ainsi la mort, l'amour racinien nous donne presque toujours, à quelque moment capital de l'action, une preuve considérable de sa fécondité vitale. Ce n'est décidément plus ici ce sentiment inactif, cette ombre de passion de tant de pièces cornéliennes, qui n'enfante rien dans le drame, et qui le plus souvent n'arrive pas même à se donner la vie. Chez Racine, l'amour est tout activité. Toujours animé, agissant et inquiet, infiniment mobile et délié, il peut aller, nous l'avons vu, jusqu'à se teindre (à demi volontairement) des couleurs de la haine, à en faire tous les gestes et à en produire même, par une détermination à la fois aveugle et consciente, les effets homicides. C'est sous l'impulsion d'un ressort très puissant que l'amour mue de la sorte. Il nous reste à définir, du point de vue de l'action, cette crise importante de l'amour, qui est la jalousie.

La jalousie, qui n'est pour le moraliste que la part de l'amour-propre dans l'amour (et par conséquent la fêlure secrète par où la passion menace de se vider), est au contraire pour le poète — et surtout pour le poète de théâtre — le signe de sa surabondance et de sa plénitude. C'est qu'elle est peut-être pour lui le moyen le plus propre à la manifester selon les lois de l'action et l'optique de la scène. Comme elle fait déjà par soi-même une émouvante

péripétie, elle semble une ressource tout indiquée dans un genre où il s'agit avant tout de frapper fort. De ce chef, elle agrée au spectateur comme le plus instantané et le plus expressif des *changements à vue*. De plus, avec quelque force que la passion se jette dans ce nouvel état, comme il a toujours chance de n'être pas définitif, l'esprit du spectateur est agréablement excité à en prévoir et à en désirer la fin : cette attente de la curiosité sympathique est, on le sait, un des plus vifs plaisirs que l'on goûte au théâtre. Enfin la renaissance de l'amour, sa réapparition à la lumière comme après un cours caché, fait une nouvelle surprise pleine de charme. Je ne dis rien de tant de réactions produites par ce ressort énergique sur les sentiments des autres personnages, et par eux sur tout le cours du drame.

C'est pour être ce principe d'action et de pathétique d'une richesse incomparable que la jalousie trouve auprès de nos grands écrivains de théâtre un accueil si empressé. Molière lui donne à peine une place moins grande que Racine. Après l'avoir jugée capable de supporter à elle seule les frais de toute une pièce (*le Dépit amoureux*), il fait de la jalousie un moment important de plusieurs autres ouvrages (v. le *Misanthrope*). Mais ce qui n'est dans la comédie en général qu'une méprise de peu de durée et de médiocre conséquence, ce pur et simple dépit, Racine pense qu'il convient de lui donner dans la tragédie un tout autre caractère, il en fait un désespoir. Une seule fois,

chez Pyrrhus, la jalousie rappelle par quelques traits les simples dépits de l'amour : la raison en est que ce ressort puissant ne doit pas, au commencement d'*Andromaque*, produire toute son action, c'en serait fait de la tragédie. J'admire comme le poète en modère ici la nature et les effets, suit cette ligne délicate qui côtoie le comique, sans se départir à aucun moment du sérieux et de la noblesse. Mais partout ailleurs Racine n'a plus de précaution de ce genre à observer. Dès la même pièce, à partir du moment où Hermione, sacrifiée par Pyrrhus, s'appliquera à le détester et lui vouera un furieux et homicide amour, jusqu'à l'instant tragique où Phèdre, blême de fureur, poussera le cri fameux : *J'avais une rivale!* la jalousie ne cessera dans aucune des tragédies raciniennes d'être un principe d'action d'une fécondité inépuisable, un ressort aux détentes meurtrières. C'est grâce à la jalousie que les tragédies de passion sont, dans Racine, si riches d'action ; c'est grâce à elle encore que le poète y déploie toutes les ressources du pathétique. Et si Racine était persuadé, comme nous le dit son fils (et comme nous nous en serions bien doutés), « que l'amour, à moins qu'il ne soit entièrement tragique, ne doit point entrer dans les tragédies », la jalousie, qui seule permet à l'amour d'être entièrement tragique, semble tout à fait essentielle à l'art racinien. Cette conclusion sort naturellement des observations résumées qu'on vient de lire. Nous pourrions l'appuyer encore sur une

preuve indirecte tirée de *Bérénice*, et montrer que c'est sans doute faute d'un tel ressort que cette pièce a paru à de bons juges un ouvrage indécis. Mais il faut savoir se borner; et ce chapitre est déjà long.

CHAPITRE V

LA VIE

« Ce sont des êtres abstraits..... »
(Taine, *Racine*.)

Sommaire : L'analyse, contraire à la vie. — Du peu de place qu'elle tient dans le théâtre de Racine. — Rien d'abstrait, ni de simple dans sa représentation du cœur. — Dualité active de ses personnages. — Coup d'œil à ce propos sur les âmes du théâtre grec. — A la dualité foncière du cœur s'ajoutent, chez Racine, d'autres principes de complexité. — Les critères de Taine appliqués à deux âmes de Racine. — Rôle du degré et de la nuance dans la peinture de la vie. — Du mélange des civilisations. — D'une objection contre la vie, tirée de la conscience : la conscience est-elle l'analyse ? — D'une nouvelle objection, tirée de la clarté de la psychologie. — Coup d'œil, à ce propos, sur Euripide et sur Shakespeare. — Que la clarté ne saurait se confondre avec l'analyse.

Tous les principes d'action que nous avons passés en revue le cèdent en importance à un autre plus efficace et plus profond. L'amour lui-même n'est si influent dans la tragédie de Racine que pour être une émanation choisie, une manifestation particulièrement énergique de la vraie force qui meut tout ici et régit tout, la vie. C'est à ce dernier principe qu'il faut nécessairement

aboutir pour rendre raison de la richesse, de la variété et de la force de l'action racinienne.

Exprimer la vie est le projet constant de tout art et de toute poésie. Mais sur ce point le drame a des devoirs plus stricts. Certaines conditions spéciales, celle-ci en particulier que le poète de théâtre nous doit de la vie humaine une image d'autant plus forte qu'elle est plus concentrée ; cette autre, si l'on veut, qu'il a pour matière de son art, non le marbre ou la toile peinte, mais des âmes vivantes d'acteurs : c'en est plus qu'il ne faut pour comprendre qu'une telle forme de poésie prétende sur la vie un domaine éminent. Il s'ensuit donc que tout ce qui ralentit ou refroidit la vie est anti-dramatique. Mais l'analyse qui, dit Mme de Staël, « ne peut examiner qu'en divisant » ; l'analyse qui « s'applique, comme le scalpel, à la nature morte » ; « ce mauvais instrument pour apprendre à connaître ce qui est vivant », peut-il être de mise dans la forme de poésie qu'on vient de définir ? N'y est-il pas inutile ou même dommageable ? Bref, se pourrait-il faire que le poète de théâtre le plus soucieux de la vie ait introduit au cœur même de son drame un tel principe de mort ?

On dit souvent que l'analyse, qui est un des fruits naturels, sinon la forme même de l'esprit français, est aussi la condition, la loi de notre tragédie, en particulier chez Racine. On constate que, tandis que sous d'autres climats la poésie met en scène l'homme entier, corps et âme, en

France, du moins à l'époque classique, on la voit, par l'analyse, distinguer les éléments du composé humain; elle les sépare, met de côté le corps et n'a d'attention que pour l'âme. Tel est, aux yeux de ses adversaires, le premier tort de l'analyse envers la vie.

Ce tort serait considérable si l'analyse, qui divise en effet, conduisait un Racine à négliger le principal pour le secondaire, ou le significatif pour l'insignifiant. Il n'en va pas ainsi. En s'attachant de préférence à l'âme, c'est la vie que Racine découvre à nos yeux non seulement dans son théâtre le plus intime et le plus spécifique, non seulement tout près de sa source, mais à sa source même. « Les objets ont des rangs, quoi qu'on dise, et le cœur de l'homme est au premier. Certainement une pensée, une passion, une action de l'âme est chose plus importante qu'un habit, une maison, une aventure; car nos sentiments sont la cause de notre conduite, de nos œuvres et de nos dehors; et dans la description d'une machine, ce qu'il y a de capital, c'est le moteur. » (Taine.) N'est-ce pas l'évidence même? Ou pour avoir été dites d'un des plus ardents adversaires du poète (Stendhal) par un illustre critique, qui ne l'a pas toujours bien compris, nous sera-t-il interdit d'appliquer le bénéfice de ces judicieuses paroles à notre poète lui-même?

Mais l'analyse, qui fait à Racine distinguer l'âme et le corps pour accorder le premier rang à l'âme, ne va pas jusqu'à lui faire sacrifier ce que

Taine appelle les *dehors*. Il se soucie peu de l'habit, mais nous avons dit que le corps fait partie intégrante du spectacle que le poète offre à nos yeux. Du corps, sans doute, Racine ne mentionne que la figure, mais avec quelle insistance curieuse et quelle précision théâtrale! Il y a dans tous les passages relevés plus haut (I^re^ partie, chap. 4), et dans nombre d'autres qu'on pourrait signaler, de quoi satisfaire les yeux les plus avides de spectacle. Mais désignant à nos regards le visage, c'est l'âme encore qu'il fait comme tomber sous nos sens, c'est la vie dans son expression la plus immédiate et la plus transparente. Quel costume, quel décor, quelle forme matérielle peut mieux traduire l'immatériel, mettre dans un jour plus franc, plus lumineux, l'unique *moteur* du drame, l'âme active et vivante?

Mais, dira-t-on peut-être, cet esprit intérieur qui prend corps ainsi à nos yeux, est-il vraiment l'esprit, tout l'esprit? L'analyse battue sur un point ne se revanche-t-elle pas sur un autre? Nous consentons qu'elle ne réduise pas tout à fait à néant la part du corps; mais voyez-la sévir sur l'âme et par là même faire subir à la vie le plus pernicieux dommage. Que les caractères chez Racine sont étriqués et maigres! Qui consentira à reconnaître la riche substance de la nature dans ces « êtres abstraits », dans « ces passions simples dont le poète a fait une âme », dans ces caractères qu' « une seule ligne suffit à tracer »? (Taine, *Racine*.) Quelle chance d'attraper l'individualité,

en s'obstinant à peindre « la beauté par l'universel »? (Krantz, *Esthétique de Descartes.*) Non, en vérité, ce ne sont pas des « êtres vivants » que ces « idées abstraites », ces caractères filiformes « qui peuvent rentrer dans une définition courte et y tenir tout entiers »! (Faguet, *Drame ancien.*)

Voilà de bien gros reproches. Si Racine les méritait, il ne serait pas seulement déchu du rang d'honneur où l'admiration l'a placé, il tomberait, comme peintre de l'âme, au plus bas degré. Il faudrait, retournant contre lui cette analyse dont, à en croire ses modernes censeurs, il aurait mésusé, distinguer — je ne sais comment, — dans sa poésie, le fond de la forme, accorder au poète la beauté, lui refuser la vérité. Ou, si l'on était obligé de reconnaître qu'il a rencontré la vie, il faudrait convenir que c'est par aventure, à l'aveugle, et *malgré sa méthode,* qui le devait plutôt conduire à l'abstraction. Telles sont les conséquences — très proches — des principes que l'on pose. Est-il besoin de dire que si les censeurs de Racine ne vont pas tous jusque là, ses admirateurs — dont nous sommes — se refusent à mettre seulement un pied dans une voie si dangereuse?

Veut-on savoir en effet à quel signe distinguer le type du personnage, et l'idée pure de l'être vivant? « La pierre de touche, nous dit M. Faguet, c'est la facilité plus ou moins grande de l'analyse. Quand un personnage de drame n'est qu'une idée abstraite, il s'analyse et se définit en deux lignes. Étant une idée, on lui trouve facilement sa for-

mule nette, précise, complète. Quand le personnage est un être vivant, il ne se définit plus, il faut le peindre. On s'épuise à vouloir le faire entrer dans une formule. Par mille côtés, par mille saillies, il la dépasse et s'en échappe. Il faut des pages pour en donner une idée qui en approche. C'est que, sorti de l'imagination, c'est à l'imagination qu'il parle, tandis que l'autre, sorti de la raison, peut s'exprimer aux yeux de la raison par une idée simple. » (*Drame ancien*, *Drame moderne*.) Voilà, en effet, un réactif bien clair; aussi n'en voulons-nous point d'autre pour discerner la présence de la vie dans les caractères raciniens.

Pour ma part, je l'avoue, je n'ai jamais pu arriver à faire tenir dans une formule la définition des âmes de Racine; et, sauf erreur, tous ceux qui l'ont tenté ne l'ont pas pu davantage. L'écrivain cité il n'y a qu'un instant paraît croire qu'on peut nous donner une idée suffisante des choses en disant qu' « Hermione est l'amoureuse, Andromaque l'amoureuse posthume, Athalie le tyran, Iphigénie la princesse bien élevée ». M. Faguet n'est pas dupe de la valeur de telles « définitions ». Il sait mieux que personne combien d'éléments moraux se refusent à entrer dans ces formules amincies, aiguisées en épigrammes.

Un premier principe de complexité, constant dans les âmes de Racine, est celui que le poète nous indique lui-même quand il revendique pour ses personnages « une vertu capable de faiblesse ».

Il y a déjà dans ce mélange un riche levain de vie, et une caractéristique parfaite de la nature humaine. Pascal voyait, on le sait, dans cette contradiction fondamentale un sujet d'indicible étonnement ; il fondait là-dessus toute une philosophie de l'humanité. Mais cette duplicité même, qui, chez Pascal, donne le branle à la pensée, devient, chez Racine, le premier principe de l'action. C'est au cœur ainsi divisé contre lui-même que se bute le drame ; ces battements alternatifs, « ces mouvements continus de systole et de diastole », que Gœthe remarquait dans son être moral, l'auteur de *Phèdre* les constate en lui et chez tout homme, il les communique à sa tragédie où ils se traduisent en larges rythmes d'action.

Pour apprécier à sa valeur ce caractère profond de vie que l'on observe dans les âmes de Racine, il faudrait mettre en regard quelques âmes du théâtre grec. Le Prométhée d'Eschyle, sa Clytemnestre, son Électre, son Oreste, nous offrent l'image d'une puissance entière, d'une force absolue, dont toute faiblesse s'est retirée. Sophocle fait la part plus belle à la vérité humaine, mais, plus jaloux encore de simplicité que d'action, il ne va nulle part, je crois, jusqu'à mettre en jeu ces conflits sourds de sentiments, jusqu'à éclairer ces fonds mouvants de l'âme où bouillonne la vie. La complexité humaine — force et faiblesse — n'est pas absente de son théâtre, mais elle y revêt un caractère remarquable, qui peut donner l'idée de la psychologie théâtrale des Grecs. Cette com-

plexité y est, on peut dire, successive, non simultanée. Nous voyons en effet les personnages d'Antigone, d'Électre, ou d'OEdipe, d'abord raidis, tendus dans leur passion, tout pareils, comme le dit Créon d'Antigone, au fer le plus résistant (τὸν ἐγκρατέστατον σίδηρον). Et, — pour rester fidèle à une image qui exprime bien le caractère de cette psychologie, — on voit ces âmes, d'abord intraitables, s'amollir ensuite, s'attendrir sous les coups du malheur et déployer le spectacle de leur pitoyable angoisse ; ce ne sont plus à la fin que gémissements et cris, au lieu de la fierté première. Dans quelques circonstances la force et la faiblesse de l'âme se ramassent au contraire sous nos yeux dans un tableau unique. Mais là peut-être se manifeste le mieux la psychologie abstraite du drame ancien. Sans insister sur Eschyle, où, selon la remarque de M. Weil, la psychologie « est encore remplacée ou, si l'on veut, enveloppée par la mythologie », chez Sophocle, l'analyse sépare les éléments de la vie intérieure ; le poète ne laisse plus aux âmes qu'une passion ou une volonté unique ; il élimine de leur cœur tout ce qui pourrait y produire des mouvements contradictoires. La faiblesse d'une Antigone ou d'une Électre, reléguée au dehors d'elles, prend corps et figure à côté d'elles dans Ismène et Chrysothémis. Cette sorte de dédoublement compose un noble spectacle, mais produit peu d'action (l'opposition ainsi comprise ne pouvant guère aboutir qu'à ancrer la passion dans son absolutisme) ; de plus, il nous

offre dans chaque âme prise à part une image un peu trop analytique et simplifiée de la vie. C'est pourtant à cette psychologie solide du théâtre grec que s'est rangé Corneille. Après avoir tenté de nous offrir, dans Rodrigue et Chimène, une peinture plus riche, plus nuancée de l'âme, on le voit, moins encore sous l'influence qu'à l'occasion de quelques critiques fameuses, prendre de son génie une conscience plus intime et pencher dans un autre sens. Le personnage d'Horace — qui paraît très au fait des conceptions favorites de Corneille — nous révèle encore à cet égard la vraie formule :

> La solide vertu dont je fais vanité
> N'admet point de faiblesse avec sa fermeté.
> (v.v. 485-486)

Tel Horace, et tels à l'avenir les autres héros cornéliens. Tous, sans excepter Auguste, n'ont de la faiblesse humaine que la faculté de souffrir, non celle de faiblir ; tous les héros protagonistes auront dorénavant une vertu, ou une force solide, entière et sans mélange. Et si nous trouvons quelquefois la faiblesse, dans ce spectacle de volonté, ce ne sera plus dans le cœur du héros, mais à ses côtés, hors de lui. Comme une Chrysothémis ou une Ismène dans le théâtre grec, nous verrons chez Corneille la tentation personnifiée sous les traits d'une Camille; la faiblesse aura nom Cinna, Maxime, Félix, Prusias, etc. ; dans ces conditions, faut-il le dire? elle entreprendra vainement sur la force. Ce sera donc, au point de vue de l'action, le

duel le plus inégal, le moins fécond en luttes véritablement dramatiques. Et du point de vue de la vie, ce sera une peinture incomplète, conventionnelle et froide. Je serais tenté de reconnaître là, avec Mme de Staël, cette analyse *qui n'examine qu'en divisant* ou encore *ce scalpel qui convient à la nature morte.*

Que l'on jette maintenant les yeux sur les personnages de Racine, on verra vite, par le contraste, combien ils sont actifs et vivants. La lutte n'est pas en dehors d'eux, elle est en eux, et ils ne sont que lutte. Sujets et enjeux à la fois de ce conflit profond, ils s'y engagent éperdument, s'y consument tout entiers. Qu'il s'agisse de résister à l'amour, à la jalousie, à l'ambition, à la crainte, à quelque passion que ce soit, c'est contre eux-mêmes avant tout, contre les forces conjurées de leur chair ou de leur esprit qu'ils sont en guerre. *Quelle guerre cruelle!* gémit Racine dans un de ses cantiques : oui, et quelle plénitude d'action et de vitalité!

Je ne vois dans tout le théâtre de ce poète qu'une seule pièce où la psychologie rappelle par quelques traits la conception simplifiée des anciens et de Corneille. Il s'agit d'*Athalie*, et en particulier de l'âme de Joad. Comme l'Antigone de Sophocle ou le Polyeucte de Corneille, Joad n'est qu'unité et force. De son cœur aussi la faiblesse s'est exilée et nous la trouvons en quelque sorte incarnée dans Josabet. C'est que, semblable en un point à ces deux personnages, Joad est le repré-

sentant visible ou le témoin de la divinité. Ce n'est plus lui qui vit, c'est Dieu qui vit en lui. Joad donc, pas plus qu'Antigone ou Polyeucte, ne saurait douter ou faiblir sans renoncer son auguste mission et perdre sa raison d'être. Il est à chaque moment tout ce qu'il est, sous peine de n'être rien. Mais dans ce Joad même qui, à nos yeux, personnifie la foi, on peut encore démêler d'autres éléments de vie individuelle, et voici le lieu d'ajouter une nouvelle réflexion.

Cette dualité intime, que l'on vient de définir, suffirait certainement toute seule à venger les âmes raciniennes du reproche d'abstraction ; mais précisément par cela même qu'elle constitue un trait de nature commun à tous les hommes, il est sûr qu'elle n'est de rien pour l'individualité, elle ne l'ébauche même pas. Ce qui fonde l'individualité, c'est le tempérament d'abord, dont Racine, il est vrai, ne nous dit mot, — mais qu'en dit le théâtre grec ? — c'est ensuite la condition ou l'ensemble des circonstances ; et c'est surtout enfin le mode ou le degré du sentiment et son mélange intime avec d'autres sentiments. Sur ce fond souple et mouvant de l'âme dégagé tout à l'heure, le poète sème, en effet, au gré des circonstances, nombre de caractères ou de traits distinctifs qui font de l'homme pur un individu spécial. En qualifiant, comme on le fait, Hermione « l'amoureuse », Athalie « le tyran », Iphigénie « la princesse bien élevée », — que sais-je encore ? — on

ne nous fait pas connaître la dixième partie des traits qui concourent par leur ensemble à former ces figures. Car des amoureuses, il y en a d'autres qu'Hermione dans le théâtre de Racine, et des tyrans encore, et, je pense aussi, des princesses bien élevées ; cependant Hermione, Iphigénie et Athalie, — pour ne parler que d'elles, — sont si parfaitement distinctes que je défie quiconque les aura une fois aperçues de jamais les confondre. En vérité la constitution des âmes dans le théâtre de Racine est plus compliquée qu'on ne pense. Il n'y a que l'action, chez ce poète, qui soit simple ou chargée de peu de matière; l'âme, double en son essence, y est enrichie de déterminations multiples. Quand on aura ajouté à l'étiquette d'Hermione, ces mots : (amoureuse) *qui ne sait si elle aime ou si elle hait*, et *qui tue parce qu'elle pense qu'elle hait*, et *qui meurt parce qu'elle connaît qu'elle aime*, on n'aura rien dit encore d'assez signalétique, rien qui la puisse différencier de Roxane. Athalie sans doute est un tyran, mais Néron en est un autre, et Mithridate aussi et Pyrrhus tout de même : qui est tenté de les confondre ?

Veut-on voir en peu de mots le rôle des circonstances dans la constitution du caractère individuel ? Prenons Athalie et Néron. Pour peu que nous les examinions au triple point de vue critique déterminé par Taine, nous voyons se dégager et saillir aux regards entre ces deux caractères des différences irréductibles : car, au point de vue de

la *race*, nous démêlons sans peine dans Athalie une pure créature de sensibilité et d'imagination pour qui toute idée est image, tout remords, hallucination ; l'insatiable crédulité de l'Orient l'incline à rendre hommage aux dieux les plus contraires ; dans Néron, d'autre part, il nous est donné de saisir quelque chose de la raison, de l'esprit de calcul et de politique, mais surtout de la dureté et de la superbe romaines. Nous plaçons-nous maintenant au point de vue du *milieu*, que de différences entre ce prince chargé, enchaîné de lisières (son mariage, l'ascendant de sa mère, Burrhus, la crainte de l'opinion, etc.), et d'autre part cette reine toute-puissante, séparée de sa race, isolée dans sa hautaine indépendance. Et pour ce qui est du *moment*, qui ne voit combien l'âge tout seul est riche ici en déterminations spéciales ! L'effet de l'âge sur Néron ? c'est une impatience extrême du joug, une folle ardeur de jouir et en même temps des timidités, des scrupules, un reste de docilité. Et l'âge accuse aussi dans Athalie de nouveaux traits individuels : ses troubles, ses remords, ses velléités de tendresse et tout cet amollissement dont s'étonne son entourage...

On pourrait explorer par une méthode semblable tous les grands premiers rôles du théâtre de Racine et chaque fois l'enquête révèlerait plus de traits distinctifs qu'il n'en faut pour constituer une franche personnalité. Mais dans les fonds obscurs de l'âme, là même où s'élabore la vie, il resterait encore je ne sais quelles puissances secrètes, quels

ferments mystérieux qui échapperaient à l'analyse. Les circonstances ou conditions extérieures, entendues comme nous venons de le dire, nous permettent assurément de ne pas confondre entre eux les personnages divers de la tragédie; mais, suffisantes à nous montrer par quoi les âmes se distinguent, elles ne nous mettent pas à même de les définir, si définir c'est avoir prise sur tous les principes d'individualité. Contemplons un instant ces délicieuses figures, Monime, Junie, Iphigénie; il ne se peut rien de plus léger, de plus diaphane. Sans doute, de délicates, de précieuses nuances permettent à l'observateur attentif de ne pas les confondre; la finesse avisée, la franchise et la distinction de cœur de Junie, la pureté, la fierté d'Iphigénie, la frémissante tendresse, l'inquiète, l'ombrageuse générosité d'Atalide, peuvent servir à les discerner, sans suffire à les définir. Pour bien connaître ces figures exquises, il faudrait les évoquer de plain-pied, les faire parler, agir; le mot, l'accent, le son de la voix, l'attitude, le geste sont ici autant d'éléments précieux pour la définition, et d'autant plus indispensables que tous les traits saillants sont plus amortis et fondus. La plus légère variation dans le mélange des sentiments, la plus faible différence de degré dans la chaleur ou l'énergie passionnelle, il n'en faut pas plus pour que le cœur du personnage tragique batte d'une façon qui n'est qu'à lui : nous sentons bien ces différences, mais il n'est pas d'instrument assez subtil pour nous permettre de les mesurer avec

exactitude et de les rendre manifestes. De là, des discussions toujours pendantes sur le véritable caractère de tel ou tel personnage de Racine. Un Néron, une Agrippine, un Joad, une Andromaque, et combien d'autres ! sont le sujet, pour la critique, d'incessantes contradictions. Plus nous nous flattons de les serrer de près, plus ce je ne sais quoi qui est en eux, et qui est eux, branle à la vue, nous fuit et échappe à nos prises. Pour dérouter à ce point la critique, il faut que le secret de leur nature se confonde avec le secret même de la vie. Racine, je le reconnais, n'offre nulle part une énigme aussi déconcertante que le personnage d'Hamlet ; et il convient peut-être de l'en féliciter. Mais sachons-lui gré encore de nous avoir donné dans maintes circonstances une idée vraiment forte et juste de cet abîme de contradiction et d'erreur, de ce chaos qui est le cœur de l'homme. Non ! Dans ces riches composés, il n'y a rien pour l'abstraction.

Un dernier trait consomme la complexité de ces personnages. C'est qu'appartenant d'origine et de nature à la plus lointaine antiquité, ils prennent pied pourtant dans la civilisation la plus moderne et en sont tout imprégnés. Antiques et modernes à la fois, Grecs et Français, ultra-naturels en un sens et nonobstant des plus civilisés, ils semblent l'abrégé et comme la quintessence de l'expérience humaine. Universels, ils le sont donc ; mais loin que ce soit à la manière d'une nature simplifiée à l'excès et réduite par l'abstraction aux ultimes

éléments de l'humain, leur âme offre en raccourci une parfaite et complète image de toutes les manières d'être ou de sentir qu'a connues l'âme humaine. Depuis les passions toutes physiques et animales (Phèdre), même lubriques et féroces (Néron), de l'humanité primitive, jusqu'aux délicatesses et aux raffinements de la civilisation la plus courtoise et la plus chrétienne, tout ce qui est de l'homme se retrouve en eux. Souvent une même âme nous offre comme un symbole des civilisations les plus contradictoires. On n'a cessé de discuter et l'on discutera toujours du paganisme ou du christianisme dans des âmes telles qu'Andromaque, Iphigénie ou Phèdre, — comme de la rudesse primitive ou de la chevalerie d'un Achille. — La question serait résolue ou ne se poserait pas si de tels caractères, prétendus fruits de la pure analyse, ne contenaient en eux que ces traits seulement par où tous les hommes se ressemblent. Je m'étonne plutôt d'y trouver réuni ce par quoi ils ont différé. Mais dans cet assemblage hardi, rien de heurté ni de disparate, nulle soudure apparente, tout est fondu et harmonieux. Une critique curieuse s'essaye vainement à démêler ces nuances ; le cœur, bon juge en matière de sentiment, reconnaît ici la vie dans ce qu'elle a de plus plein, de plus nuancé et de plus divers.

Il est bien remarquable en effet que ce même Racine, souvent allégué comme exemple de notre esprit d'analyse, a su éviter avec un art extrême

tous les périls de l'analyse. Nous venons de dire que ses personnages ne sont rien moins que de froides abstractions, qu'ils offrent en perfection la plénitude de la vie. Mais en même temps qu'ils souffrent, ils connaissent qu'ils souffrent. Semblables, toujours semblables à l'homme que définit Pascal, ils tirent une partie de leur grandeur de la pensée, de la conscience claire de leur infortune. Dès lors, il semble qu'ils pourraient être exposés à se penser et à se définir au détriment de leur vie passionnelle ; la conscience pourrait en eux, sinon supprimer, du moins suspendre, interrompre l'action. Ainsi, l'analyse écartée tout à l'heure se retrouverait sur un autre terrain, où elle ne serait guère moins funeste à la vitalité du drame.

Certains critiques paraissent le croire. Tel d'entre eux a longuement insisté sur la clarté et la suite avec laquelle une Hermione ou une Phèdre analyse son cœur ; voilà, nous dit-on, des fureurs fort raisonnables, qui révèlent dans l'esprit de ces personnages des facultés de logiciens ; cela suppose du sang-froid, de la lucidité, du raisonnement (cf. Krantz, *loc. citat.*, page 155). Je ne crois pas qu'on puisse se méprendre davantage sur le caractère vrai de la passion racinienne ; il n'y a presque aucun de ces mots qui n'implique une erreur.

D'abord, l'analyse et la conscience sont choses évidemment distinctes. De ce que, comme nous le disions tout à l'heure, les personnages de Racine se sentent souffrir, il ne s'ensuit pas du tout pour eux une diminution de la faculté de souffrir et

d'agir; et de plus, de ce qu'ils connaissent qu'ils souffrent et pourquoi ils souffrent, on n'est pas autorisé à conclure de là qu'ils se connaissent eux-mêmes clairement. L'analyse est le mode intellectuel de la conscience ; elle suppose la liberté d'esprit, la netteté de vue et je ne sais quel détachement de soi qui permet de se regarder soi-même comme avec l'œil d'autrui. Si l'on trouve dans le théâtre de Racine quelque chose qui ressemble de loin à une telle contemplation, c'est à quelque moment de la tragédie commençante, quand un Oreste, un Antiochus, une Ériphile, une Phèdre évoque le souvenir déjà lointain des premières souffrances du cœur. Mais même alors il s'en faut bien que la passion s'analyse ; elle se raconte — ce qui n'est pas du tout la même chose, — et en se racontant, elle se donne à elle-même un nouvel aliment, elle vit, elle saigne à nouveau.

Veut-on savoir à quel signe authentique on distingue la conscience de l'analyse ? c'est à la présence dans la seconde du concept logique. Tout ce qui est raisonnement formel relève de l'analyse et la décèle. Il y a bien de la force dans ce troisième acte où Rodrigue et Chimène font assaut d'héroïque générosité ! Mais regardez de près, voyez toute cette végétation d'idées pures qui s'enlace au sentiment ; c'est l'analyse qui monte et qui fleurit ; nul doute qu'elle étouffât la vie, si, chez le poète du *Cid*, l'imagination de la vie n'était encore dans toute sa sève. Plus tard, — bientôt, — soit fatigue, soit esprit de système ou conception faussée, la passion

consciente d'elle-même cédera souvent la place à la raison raisonnante et à la logique abstraite. Nous assisterons alors à de longs débats oratoires où il n'y aura rien pour le drame et la vie, parce que l'analyse, ennemie née de l'action, aura envahi la place.

Chez Racine, au contraire, le sentiment est seul en jeu. La conscience n'y nuit pas ; loin de l'étouffer, elle l'avive. Car, pour la passion, se regarder souffrir, c'est se sentir souffrir, c'est souffrir davantage. Si Hermione craint tant de se connaître, c'est que le peu qu'elle sait de soi-même lui est une cuisante douleur ; elle n'attend d'une connaissance plus claire qu'une souffrance plus aiguë. Ainsi, du progrès de la connaissance naît le progrès de la passion et celui de l'action. Et, par une conséquence toute naturelle, quand la conscience est à son comble, alors l'âme d'une Hermione, d'une Roxane ou d'une Phèdre, épouvantée à la vue de l'abîme qui s'est creusé en elle, brûlée comme d'un fer rouge par le sentiment même de sa misère et de son impuissance, demande enfin à la mort l'inconscience et l'oubli.

Mais où voit-on des idées, des analyses, rien qui ressemble à une logique abstraite ? Là tout est sentiment, tout est passion et tout est vie. Je ne crois pas avoir rencontré dans Racine, aux moments pathétiques, un seul *raisonnement d'idées*. Mais on y trouve à chaque pas les calculs élémentaires de l'instinct, ces raisons que la raison ne connaît pas, et surtout ces cris furieux de la passion :

Je veux qu'il me déteste, afin de le haïr...
Non ! vous n'espérez plus de nous revoir encore...
Qui te l'a dit ?.....
Ils mettront ma vengeance au rang des parricides.
.....Titus, ouvre les yeux !
Les Romains !.....
Ah ! traître, tu mourras !.....

Ces mots passionnés et beaucoup d'autres (la liste serait interminable) qui, cités, perdent leur force et même leur signification, il faut les lire dans le texte, ou plutôt il faut les entendre. Par l'imprévu du jaillissement, par la profondeur de l'accent, ils révèlent la présence dans les âmes d'une riche réserve de vie et d'énergie. Ces vives et impétueuses saillies sont la poussée de l'instinct. Mais l'abstraction et l'analyse paraissent décidément absentes du drame.

Ce qui explique peut-être que des critiques s'y soient trompés, c'est que, pour furieux que soient souvent dans les âmes les sursauts de la passion, ils ne laissent pas d'être toujours parfaitement clairs. Même quand ils sont le plus imprévus et le plus surprenants, on se les explique très bien. Le poète les a rendus naturels, il nous a préparés à les comprendre, en faisant mouvoir d'avance sous nos yeux tous les ressorts de l'âme, en nous donnant, par le jeu même de la vie, quelque idée préalable de sa prodigieuse énergie. Il y a donc de ce point de vue une très grande différence entre la mise en scène de la psychologie de Racine et celle

des Grecs ou de Shakespeare, par exemple. Dans le drame grec ou anglais, les passions ont parfois des détentes paradoxales et des révolutions qui paraissent capricieuses, faute simplement d'être assez préparées. Nous entendons ainsi, dans Euripide, Ménélas changer tout à coup de sentiment et, d'adversaire d'Iphigénie, se faire sur l'heure son plus ardent champion ; nous voyons la jeune fille, qui n'était naguère que faiblesse et supplication, s'ériger subitement en martyre volontaire et en héroïne de la mort ; comme, par un changement contraire, l'Antigone de Sophocle, de fer qu'elle était d'abord, se mue en roseau tremblant. Shakespeare, de son côté, nous offre souvent de ces subites métamorphoses, qui sont comme les coups d'État de la vie morale. L'explosion soudaine de la folie dans le cœur du roi Lear, la subite passion de Roméo, la réconciliation brusque de Montaigu et de Capulet, la croyance d'Othello au crime de Desdémone ; par-dessus tout le caractère disloqué et presque épileptique d'Hamlet : voilà quelques exemples bien connus de ces voltes d'âme fréquentes dans Shakespeare. Il n'y a rien là peut-être qui contredise la vie morale, elle est pleine d'à-coups, on le sait ; plus l'âme est échauffée de la passion, plus on constate de ces éruptions imprévues et violentes. Accordons que la vérité est sauve ; il faut convenir pourtant qu'à l'égard de la mise en scène ce décousu des passions a des inconvénients. Le théâtre, en raison surtout de la brièveté de la représentation, exige une constante

clarté ; par là peut-être pècherait à nos yeux la psychologie de Shakespeare. En dépit d'éclairs splendides, le fond même des âmes nous est souvent obscur ; le *pourquoi* et le *comment* de la vie passionnelle nous échappent dans bien des occasions. Chez Racine, au contraire, tout est suivi, lié, aisément intelligible : le travail intérieur des âmes, le jeu compliqué des plus subtils ressorts de vie nous est rendu manifeste. Non que la clarté soit uniformément égale, — cela nuirait à la vérité des choses et à l'intérêt du spectacle ; — mais jamais le dégradé des lumières ne va jusqu'à l'obscur. C'est cette clarté inégale, mais toujours suffisante, que la critique, s'y trompant, paraît confondre encore avec l'analyse.

La clarté en diffère pourtant beaucoup, puisque l'analyse est par essence une décomposition logique, une explication spéculative et purement intellectuelle, tandis que, chez Racine, tout est sentiment, passion, activité. De ce qu'il y a une logique parfaite dans les passions, de ce que tout dans les âmes est explicable et clair, s'ensuit-il qu'on doive confondre cette logique immanente — qui est la condition et la forme de toute vie — avec la logique de l'esprit ou du raisonnement, laquelle s'exerce toujours plus ou moins aux dépens de la vie ? Ne soyons pas dupes des mots. Tout est clair dans la psychologie de Racine, il est vrai ; mais aussi tout est mouvement, tout est action. Rien ici n'arrête, ne ralentit l'activité. Même dans ces monologues où les personnages

semblent uniquement occupés à se regarder vivre, et où leur âme est inondée de lumière jusqu'en ses profondeurs, ni la conscience, ni la clarté ne font tort à la vie. Même alors, nous l'allons voir, il n'y a pas de spéculation, pas de logique d'idées, nulle trace de raisonnements, nulle ombre d'analyse.

CHAPITRE VI

LE MONOLOGUE ET LA VIE

« C'est ici même que l'action est plus forte, plus vive, plus rapide que partout ailleurs. C'est le combat des forces en présence qui nous est montré en toute son ardeur, dans ce morceau où nous pouvions craindre, ou espérer, ou attendre une digression..... »
É. Faguet, à propos du monologue de Rodrigue. *Drame ancien*, *Drame moderne*.

Sommaire : Place convenable du monologue. — Que le monologue de résolution est rare chez Racine. — Prédominance du monologue de doute. — Son caractère actif et vivant. — L'intelligence dans le monologue cornélien, dans le monologue de Shakespeare. — Monologues lyriques dans Schiller et Hugo. — Monologue dramatique de Racine.

Il n'y a certainement pas autant de monologues dans une tragédie de Racine que dans un roman de Stendhal, ni d'aussi longs — à beaucoup près — que dans les drames de Schiller ou de Victor Hugo. Cependant, toutes les pièces de ce poète, à l'exception, je crois, d'*Athalie*, en contiennent plusieurs, et il en est, dans le nombre, d'une assez belle étendue. Il ne faut pas s'en étonner. La tragédie de Racine n'admet pas de scène inutile, elle vise toujours à une action pleine, condensée, rapide ; mais, en même temps, elle ne néglige rien de ce qui peut manifester la vie avec éclat. Et c'est à quoi le monologue est on ne peut plus propre.

Car il est certain, comme le reconnaît l'auteur des *Misérables*, « qu'on se parle à soi-même », et, dans ce soliloque intime, la passion est sans réticence. « Ce n'est pas avec toi que mon cœur se déguise », disait Andromaque à sa confidente. Le cœur se déguise encore moins, quand il n'a d'autre auditeur que lui-même ; toutes ses énergies, ses instincts, ses mouvements se donnent librement carrière ; l'âme même nous apparaît à vif. Mais il ne faut pas abuser de ces confidences. Elles n'acquièrent tout leur prix, elles ne paraissent naturelles, attachantes, que quand quelque violente secousse est venue ébranler l'âme jusqu'en ses profondeurs. C'est alors seulement qu'elle aspire à la solitude :

> Et ne pourrai-je au moins, en de si grands malheurs,
> M'entretenir moi seule avecque mes douleurs ?
> (*Alexandre*, vv. 959-960)

Et c'est dans ce cas seulement qu'un pareil entretien a chance d'offrir un caractère dramatique. Aussi bien, Racine n'a-t-il garde de multiplier abusivement ses monologues ou de les placer au hasard. Il ne lui arrive jamais, comme à l'auteur de *Cinna*, d'ouvrir la pièce par un monologue. Ce genre de scène, qui suppose un grand déploiement de passion, n'est pas à sa place au début d'une tragédie ; car, ou bien la passion qui s'exprime devant nous n'est pas assez échauffée pour mériter une attention particulière, ou elle l'est ; dans ce cas, c'est le spectateur qui est encore trop froid. Les tirades

d'une Émilie, à ce moment du drame, nous prennent au dépourvu ; nous ne sommes pas au diapason ; *vinolentus inter sobrios*. Racine pourtant ne craint pas de commencer un des actes suivants (de préférence un des derniers) par un monologue ; il compte alors sur la chaleur répandue dans nos âmes par tout ce qui précède. Son action est si pleine, la suite en est si continue qu'à vrai dire il n'y a pas dans son drame d'interruption, pas d'actes qui commencent, mais des mouvements qui se succèdent, qui s'engendrent les uns les autres. Dans ces conditions, la place du monologue au cours du drame ne saurait guère importer ; nous sommes toujours assez émus par l'action pour vibrer de concert avec le personnage.

Pour être vraiment dramatique, le monologue doit offrir de certains caractères. Il est évident qu'il ne servirait pas l'action s'il n'était qu'une doublure des confidences ordinaires, ou s'il se réduisait à une pure effusion lyrique ; et encore moins, s'il ne contenait qu'une suite d'idées abstraites ou de raisonnements. Justifié par la passion du personnage en scène, il doit être toute passion ; suspendant (en apparence) le cours régulier de l'action, il faut qu'il ait sur le drame des réactions particulières, d'autant plus fortes qu'elles sont plus dissimulées. C'est dire qu'un bon monologue doit être au fond un dialogue débordant de vie et que ce moment consacré en apparence à la pure réflexion est en réalité un haut période de l'action.

Il semble donc que le plus dramatique des

monologues est celui au cours duquel se produit une péripétie importante, par exemple, la prise d'une résolution décisive pour le drame. La scène fameuse où Rodrigue balance devant nous à accomplir son devoir filial, et s'y décide enfin, paraît bien le modèle du monologue actif. Je ne crois pas que tout le théâtre de Corneille nous en offre un autre semblable. A part quelques exceptions, Corneille, on le sait, ne nous fait pas assister à la formation de la volonté héroïque. Même dans ses rares pièces où cet enfantement de l'héroïsme fait une partie importante du sujet, dans *Cinna* par exemple, le monologue qui contient alors le secret des incertitudes du héros, n'a pas office de révéler sa décision. Celle-ci reste obscure aux yeux mêmes d'Auguste, et n'éclate enfin aux nôtres que sous le contre-coup d'émotions qu'il est réservé précisément au dialogue de susciter. Le monologue, par conséquent, entrevu une fois au moins par Corneille comme un moment propice aux résolutions de la volonté, tend, par la logique de son système, à n'être, pour ce principe du drame cornélien, qu'une occasion de plus de s'affirmer avec éclat. Aussi l'on pourrait souvent, sans nuire à son drame, en retrancher de telles scènes ; acteurs ou actrices n'y ont pas manqué (cf. monologue d'Émilie).

On s'attendrait bien au contraire qu'un drame qui, comme celui de Racine, nous offre avant tout le spectacle des pénibles enfantements de la volonté, dût contenir en grand nombre des monologues pareils à celui de Rodrigue. N'est-ce pas,

pour la volonté qui se cherche, la meilleure occasion de se trouver, que ce moment de solitude où l'âme, sans témoin, peut arrêter à l'aise ses décisions ? On compterait pourtant dans le théâtre de Racine les monologues producteurs du vouloir. Les personnages de ce poète sont trop essentiellement des êtres de faiblesse pour être capables, comme Rodrigue, de se décider seuls et par eux-mêmes. Leurs résolutions capitales, dont dépend tout le drame, ont mille peines à éclore. Elles relèvent de concours et d'influences multiples, dont nous avons analysé les principales. Pour peu que nous connaissions maintenant ces âmes incertaines, nous ne devons donc pas espérer de les voir, dans ces moments de parfaite sincérité, autres qu'elles ne sont dans le reste du drame. Perpétuellement irrésolues, vacillantes et débiles, le monologue ne pourra que mettre dans un jour plus évident leur irrémédiable faiblesse.

Quelques-unes de ces âmes raciniennes portent pourtant dans la passion une allure plus volontaire ; livrées à elles-mêmes, on les voit prendre mieux que de demi-résolutions. Roxane, Mithridate, Agamemnon, qui sont parmi les personnages les plus énergiques du théâtre de Racine, sont naturellement aussi ceux dont la méditation solitaire est la plus féconde en décisions importantes. A deux reprises, l'altière Roxane se trouve en face d'elle-même et trahit des pensées que nul ne doit entendre. La première fois — après que Bajazet a paru révoquer par son embarras et sa fuite les

promesses vagues dont elle s'était leurrée, — nous la voyons devant nous, éperdue, stupide ; elle se demande si elle est le jouet d'un songe : Bajazet l'aime-t-il ? n'aurait-elle pas dans Atalide une rivale ? Elle cherche à se rassurer et se trouve bientôt engloutie à nouveau dans une mer d'amertume et de doutes. Mais l'ébranlement de son cœur l'empêche de rien conclure. Un peu plus tard, elle a eu la preuve de la perfidie ; elle voudrait encore douter ; mais la certitude se fait impérieuse ; l'heure presse, la passion gronde, « il faut prendre parti », Roxane se résout à un suprême assaut :

Il faut prendre parti : l'on m'attend. Faisons mieux :
Sur tout ce que j'ai vu fermons plutôt les yeux ;
Laissons de leur amour la recherche importune ;
Poussons à bout l'ingrat, et tentons la fortune.
Voyons si par mes soins sur le trône élevé,
Il osera trahir l'amour qui l'a sauvé,
Et si de mes bienfaits lâchement libérale,
Sa main en osera couronner ma rivale.
Je saurai bien toujours retrouver le moment
De punir, s'il le faut, la rivale et l'amant.
Dans ma juste fureur observant le perfide,
Je saurai le surprendre avec son Atalide ;
Et d'un même poignard les unissant tous deux,
Les percer l'un et l'autre, et moi-même après eux.
Voilà, n'en doutons point, le parti qu'il faut prendre.
Je veux tout ignorer.

(vv. 1235-1250)

Voilà certes un moment important de l'action. Un tel monologue n'est pas du temps perdu. Tout le dénouement est en germe dans cette scène qui ne promettait d'abord que de platoniques confidences.

La tragédie de *Mithridate* nous offre des mono-

logues qui ne le cèdent pas en importance à ceux de *Bajazet*. On en compte trois, ou, plutôt, les deux premiers ne sont que des moments distincts d'un seul. Pharnace vient de dénoncer Xipharès, et Mithridate a protesté qu'il ne l'en croyait pas. Mais il sent vite combien son cœur est pénétré du trait funeste ; il tente de l'arracher ; dans son désespoir d'y parvenir, il se résout à tendre un piège à Monime :

> ..... Mais je la vois paraître :
> Feignons ; et de son cœur, d'un vain espoir flatté,
> Par un mensonge adroit tirons la vérité.
>
> (vv. 1032-1034)

Voilà encore un monologue qui ne laisse pas d'influer sur le drame ; celui-ci engendre une résolution qui se traduit sur l'heure par la plus émouvante péripétie. Un peu plus loin, quand Monime s'est trahie, nous voyons reprendre le monologue interrompu ; ce nouvel épanchement n'emploie que quelques vers, il dure juste autant qu'il faut pour nous ouvrir un jour sur cette âme bouleversée de fureur. Plus loin, — à une troisième reprise, — nous la verrons tout à fait à découvert. Mais il n'est pas temps d'en parler.

Un nouvel exemple tout à fait remarquable de ces monologues dramatiques nous est offert par la pièce d'*Iphigénie*. Nous avons vu Mithridate s'y reprendre à deux fois pour exhaler les premières manifestations de sa fureur. Le soliloque d'Agamemnon se partage en trois moments distincts. A peine a-t-il subi l'assaut conjuré des prières de sa

fille et des fureurs de Clytemnestre, son cœur tout attendri est incapable d'exprimer autre chose qu'une pitié contenue :

A de moindres fureurs je n'ai pas dû m'attendre.
Voilà, voilà les cris que je craignais d'entendre :
Heureux si dans le trouble où flottent mes esprits,
Je n'avais toutefois à craindre que ses cris !
Hélas ! en m'imposant une loi si sévère,
Grands Dieux, me deviez-vous laisser un cœur de père ?
(vv. 1317-1322)

Cette courte surprise de la sensibilité paternelle ne laisse pas au vouloir le temps de se former ; il ne faut voir, dans ce bref couplet de six vers, que la réaction immédiate des sentiments de la nature ; mais cette émotion ne peut avoir d'autres témoins que nous ; si rapide qu'il soit, ce monologue était indispensable. Achille vient l'interrompre ; ses défis, ses menaces poussent à bout la fierté du roi : resté seul, celui-ci ne veut plus délibérer :

Ne délibérons plus. Bravons sa violence.
Ma gloire intéressée emporte la balance.
Achille menaçant détermine mon cœur :
Ma pitié semblerait un effet de ma peur.
Holà ! Gardes, à moi !
(vv. 1429-1433)

Un moment, on le voit, suffit à la passion pour se déchaîner. C'est, dira-t-on, parce que, dans le dialogue qui précédait, elle avait eu le temps de ramasser ses énergies ; le monologue, dans ce cas, ne lui sert que d'issue. D'accord ; mais par cela qu'il l'exprime, il constitue, dans sa brièveté, un moment considérable. Cependant, dès la scène

qui suit, nous voyons le monologue produire sur-le-champ, par lui-même, la plus décisive péripétie.

Monologue, en effet, ce long couplet d'Agamemnon qui remplit la scène VIII. Le roi, on l'a vu, avait appelé ses gardes ; Eurybate s'est présenté, mais Agamemnon n'a rien vu, rien entendu, il n'est plus attentif qu'à la révolte de son cœur. Dans un aparté qu'il nous est loisible de prendre pour la fin, pour l'acte décisif du long monologue enlacé à trois scènes, Agamemnon cède à la pitié. Sous la marée montante de ce sentiment, l'ambition, la colère, la piété, tout est submergé à la fois. Je me trompe, jusque dans l'amour la haine réserve ses droits : cette Iphigénie que son père décide de sauver sera pour toujours refusée à Achille. Ainsi, chez Racine, même dans les plus complets changements du cœur, la passion ne se donne jamais le démenti ; il suffit au poète d'un monologue pour engendrer du coup deux résolutions capitales, qui contiennent en germe tout le reste du drame.

*
* *

Si actives et fécondes que soient de telles scènes, elles n'épuisent pas la vertu dramatique dont le monologue est capable, quand un Racine le met en œuvre. Nous avons dit qu'à côté de ces monologues où s'enfante une résolution décisive, il en est d'autres, infiniment plus nombreux, qui ne produisent aucun acte appréciable de volonté ou

de certitude et paraissent donc à première vue sans influence sur le drame. Les soliloques d'Oreste et d'Hermione, dans *Andromaque* ; de Narcisse, de Burrhus, dans *Britannicus* ; d'Antiochus, de Bérénice, de Titus, dans *Bérénice* ; d'Atalide, dans *Bajazet* ; de Clytemnestre, dans *Iphigénie* ; de Phèdre et d'Hippolyte, dans *Phèdre* ; et enfin celui de Mithridate dont nous avons tout à l'heure réservé l'examen : voilà, à coup sûr, des moments de peu de conséquence, à ne regarder du moins que les démarches superficielles, que le mécanisme extérieur de la pièce. C'est pourtant à ces moments un peu vides pour des yeux distraits qu'il y a le plus de substance ; c'est à ces minutes d'apparent arrêt qu'il y a le plus de mouvement ; et la vie enfin n'est jamais plus animée et plus active que dans cette catégorie de monologues où des critiques superficielles s'obstinent à dénoncer l'analyse. Loin donc que de telles scènes trahissent, chez un Racine, l'infirmité secrète de la tragédie française, nous y voyons au contraire le triomphe de notre génie dramatique.

Prenons un de ces monologues où ne s'exprime guère que l'irrésolution. Soit celui de Mithridate dont il a été question plusieurs fois. Le vieux roi vient de revoir Monime. Il a tenté de mettre la colère, les plaintes, les menaces au service de sa passion ; il n'a rien obtenu. Le voilà devant nous, humilié, grondant, farouche. Écoutons :

> Elle me quitte ! Et moi, dans un lâche silence,
> Je semble de sa fuite approuver l'insolence ?

Peut-s'en faut que mon cœur, penchant de son côté,
Ne me condamne encor de trop de cruauté ?
Qui suis-je ? Est-ce Monime ? Et suis-je Mithridate ?
Non, non, plus de pardon, plus d'amour pour l'ingrate.
Ma colère revient, et je me reconnois.
Immolons, en partant, trois ingrats à la fois.
Je vais à Rome, et c'est par de tels sacrifices
Qu'il faut à ma fureur rendre les Dieux propices.
Je le dois, je le puis ; ils n'ont plus de support :
Les plus séditieux sont déjà loin du bord.
Sans distinguer entre eux qui je hais ou qui j'aime,
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.
Mais quelle est ma fureur ? et qu'est-ce que je dis ?
Tu vas sacrifier... qui ? malheureux ! Ton fils ?
Un fils que Rome craint ? qui peut venger son père ?
Pourquoi répandre un sang qui m'est si nécessaire ?
Ah ! dans l'état funeste où ma chute m'a mis,
Est-ce que mon malheur m'a laissé trop d'amis ?
Songeons plutôt, songeons à gagner sa tendresse :
J'ai besoin d'un vengeur, et non d'une maîtresse.
Quoi ? ne vaut-il pas mieux, puisqu'il faut m'en priver,
La céder à ce fils que je veux conserver ?
Cédons-la. Vains efforts, qui ne font que m'instruire
Des faiblesses d'un cœur qui cherche à se séduire !
Je brûle, je l'adore ; et loin de la bannir.....
Ah ! c'est un crime encor dont je la veux punir.
Quelle pitié retient mes sentiments timides ?
N'en ai-je pas déjà puni de moins perfides ?
O Monime ! ô mon fils ! Inutile courroux !
Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous,
Si vous saviez ma honte, et qu'un avis fidèle
De mes lâches combats vous portât la nouvelle !
Quoi ? des plus chères mains craignant les trahisons,
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons ;
J'ai su, par une longue et pénible industrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie.
Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années !
De ce trouble fatal par où dois-je sortir ?

(Acte IV, sc. 5)

Cette magnifique explosion de fureur, ces rugissements de la passion aux abois, ces mouvements brusques, ces volte-face, manifestent la vie passionnelle dans une suprême et véhémente vérité. Toute furieuse qu'elle est la passion reste claire. Mais ici la connaissance ne nuit pas à l'énergie. Le sentiment que le héros a de sa faiblesse lui est un perçant aiguillon. Il n'y a rien de calme, rien de froid dans cette limpidité de la conscience, parce que la conscience qui éclaire et qui juge est la même qui sent, qui souffre, qui gémit :

Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous,
Si vous saviez ma honte.....
Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années!
(*Ibid.*)

Ce qui achève la vérité d'un tel morceau, c'est qu'on y trouve en perfection, jusqu'en la dualité de l'âme, l'unité profonde de la vie. Chez d'autres poètes, l'âme, au cours du monologue, semble se morceler. Par excès d'analyse, ses facultés se dédoublent, s'opposent; l'une d'entre elles prend le pas sur les autres. C'est la volonté par exemple, qui élève la voix et commande :

Sentiments étouffés de colère et de haine,
Rallumez vos flambeaux à celles de la Reine,
Et d'un oubli contraint rompez la dure loi,
Pour rendre enfin justice aux mânes d'un grand roi ;
Rapportez à mes yeux son image sanglante,
D'amour et de fureur encore étincelante...
(Monologue de Rodogune, III, 3)

Mithridate n'a pas besoin de faire appel à sa colère et à sa haine ; il ne sent que trop leur retour offensif. *Il se reconnaît*, dit-il ; nous le reconnaissons aussi à ces explosions de fureur :

Immolons, en partant, trois ingrats à la fois.
Je vais à Rome, et c'est par de tels sacrifices
Qu'il faut à ma fureur rendre les dieux propices.
Je le dois, je le puis ; ils n'ont plus de support :
Les plus séditieux sont déjà loin du bord.
Sans distinguer entre eux qui je hais ou qui j'aime,
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.
(*Loc. citat.*)

Presque toujours, chez Corneille, l'intelligence brille, dans le monologue, d'une lucidité parfaite, elle y règne souverainement. L'esprit semble se reculer de la passion, pour la juger et la toiser ; il lui arrive de s'en éloigner tellement qu'elle se fait pour lui imperceptible, nulle :

Chère ombre, hélas ! bien loin de l'avoir poursuivie,
J'allais baiser la main qui t'arracha la vie,
Rendre un respect de fille à qui versa ton sang ;
Mais pardonne aux devoirs que m'impose mon rang :
Plus la haute naissance approche des couronnes,
Plus cette grandeur même asservit nos personnes ;
Nous n'avons point de cœur pour aimer ni haïr :
Toutes nos passions ne savent qu'obéir...
(*Rodogune*, III, 3)

On peut rapprocher ce court fragment d'un monologue de Cléopâtre :

..... Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sotte vertu,
Tendresse dangereuse autant comme importune ?
(*Ibid.*, V, 1)

Mithridate est autrement sensible aux atteintes

de la passion. En vain s'efforce-t-il de renoncer à Monime, de la céder à son fils ; son esprit n'est pas dupe.

Cédons-la. Vains efforts, qui ne font que m'instruire
Des faiblesses d'un cœur qui cherche à se séduire!
Je brûle, je l'adore; et loin de la bannir.....
Ah ! c'est un crime encor dont je la veux punir.

L'intelligence, dans ce cas, ne renonce point à s'exercer ; mais loin qu'elle coûte rien à la vivacité du sentiment, la lumière même dont elle inonde le cœur y provoque un plus furieux orage. Son jugement n'est pas le verdict de l'équité impartiale et sereine, c'est toujours une surprise douloureuse, un émoi vif et déchirant; tel ce cri sorti des entrailles paternelles :

Mais quelle est ma fureur? et qu'est-ce que je dis?
Tu vas sacrifier.... qui? malheureux! ton fils?...

Tout autre est le rôle de l'intelligence dans la plupart des monologues de Corneille. On la voit, par exemple, distribuer tout par ordre, se porter tour à tour sur chaque objet de la pensée, faire une revue complète et méthodique des choses. Ainsi Cléopâtre, au cinquième acte de *Rodogune*, n'omet aucune considération : son esprit va successivement, de Séleucus qu'elle vient de faire égorger, au poison qui va devenir l'instrument d'un nouveau crime, à « sa vertu » (qui pourtant, nous l'avons vu, ne l'inquiète pas fort), à sa « tendresse » maternelle, puis à Antiochus, puis à cette pensée, où elle s'arrête longuement, qu'il n'y a pas de

sécurité dans une demi-vengeance. On reconnaît bien là les mouvements de la pensée logique, et ce procédé d'analyse qui « décompose les difficultés en autant de parcelles qu'il se peut pour les mieux connaître » ; on n'y retrouve rien du désordre, des mouvements capricieux et des brusques saillies de la passion. De tels monologues sont parfaitement oratoires, mais non pas dramatiques.

Il arrive même que l'on voie la vie passionnelle, si exactement surveillée et réglée, dans certains de ces monologues, par la raison raisonnante, refluer et disparaître tout à fait devant elle. D'oratoire qu'il était, le monologue devient alors simplement logique et philosophique ; la scène cesse d'être une tribune, ce n'est plus qu'une chaire d'enseignement. Il nous est donné d'ouïr des maximes incontestables du genre de celle-ci :

> Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
> Il faut ou condamner ou couronner sa haine.
> (Monologue de Cléopâtre)

ou des truismes comme le suivant :

> Plus la haute naissance approche des couronnes,
> Plus cette grandeur même asservit nos personnes.
> (Monologue de Rodogune)

Je ne crois pas qu'on trouvât dans Racine une seule spéculation semblable. Le cœur n'a que faire de disserter quand il souffre, et il ne souffre jamais plus qu'à l'heure du monologue. Plus que jamais alors, c'est sous l'espèce du sentiment que la pensée s'exprime ; les personnages raciniens ne réflé-

chissent qu'autant qu'il faut pour constater en eux la passion et lui donner un redoublement d'acuité. Toute idée, pour eux, est sensation, et la vie, la condition, la forme même de la pensée.

Il est curieux d'observer que Shakespeare lui-même, ce merveilleux peintre des passions, ne leur a pas toujours assuré dans le monologue la place exclusive à laquelle elles peuvent prétendre. Je n'insisterai pas sur le célèbre soliloque d'Hamlet, bien qu'on y trouve en quelque trente vers plus d'analyse peut-être que dans toutes les tragédies de Racine ; au moins la réflexion revêt-elle ici un caractère animé, fiévreux, haletant; si ce n'est pas là tout à fait du drame, c'est incontestablement du lyrisme. Mais qu'on relise dans *Roméo et Juliette* le monologue de frère Laurent, ou les deux de Macbeth, ou celui de Brutus dans *Jules César* ; tantôt l'imagination se donne seule carrière; d'autres fois la pensée étale à chaque instant devant la vie un pâle rideau d'idées logiques. Le monologue de frère Laurent est un exemple du premier cas. Il y circule une riche sève de poésie plastique ; mais la nature a beau y être peinte avec une rare fraîcheur, la vie morale ne joue là aucun rôle ; Racine ne nous mettrait pas dans un long tête-à-tête avec un personnage aussi dépourvu de passion. Le soliloque de Brutus est d'une espèce différente. L'imagination y est sans cesse offusquée par des idées abstraites, des considérations générales : « On ne peut arriver que par « sa mort, et, pour moi, je n'ai aucun motif per-

« sonnel de lui en vouloir : l'intérêt public seul « m'y engage. Il veut porter la couronne. La « question est de savoir jusqu'à quel point cela « changera sa nature. C'est l'éclat du jour qui « fait sortir le serpent de sa retraite, et il faut « alors marcher avec prudence. — Le couronner? « — allons, — j'avoue que ce sera lui remettre « une arme dangereuse dont il pourra se servir à « volonté. Ce qui est à craindre dans la grandeur, « c'est qu'elle ne sépare la pitié du pouvoir. C'est « une justice qu'il faut rendre à César, je n'ai « jamais vu que ses passions dominassent sa rai- « son. Mais l'expérience nous apprend que l'humi- « lité est l'échelle dont la jeune ambition se sert « pour gravir au but qu'elle convoite : dès qu'elle « est parvenue au sommet, elle tourne le dos à « l'échelle, porte ses regards vers les cieux et « dédaigne les humbles degrés qui ont servi à son « élévation. Il peut en être de même de César; « c'est un danger qu'il faut prévenir. Il est vrai « que ce qu'il a été jusqu'ici ne saurait justifier « notre hostilité contre lui; mais ce qu'il est, une « fois agrandi, pourrait nous entraîner dans d'ex- « trêmes périls. Considérons-le donc comme un « œuf de serpent qui, si on le laissait éclore, « deviendrait malfaisant comme toute son espèce; « et tuons-le dans sa coquille. » (Acte II, sc., 1.)

Je ne méconnais pas ce qu'il y a d'énergie et de vie dans cette froideur affectée. La vie gagnerait pourtant à être plus accusée en son relief, plus animée; le monologue n'y perdrait pas. Si le

monologue n'est pas une crise, il court risque de ressembler trop à une confidence pure et simple; ce n'est vraiment pas la peine pour si peu d'interrompre le dialogue, qui est la vraie forme du drame. Shakespeare ne va pas, comme l'auteur des *Brigands*, jusqu'à prolonger pendant près d'un quart d'heure ces confidences oiseuses (v. le soliloque de Franz Moor, I^er^ acte). Mais il les étend parfois un peu au delà du nécessaire. Vingt-cinq vers, n'est-ce pas beaucoup pour nous faire entendre de la bouche de Iago les projets dont l'événement nous instruira? Dans une situation tout à fait analogue, Racine ne fait prononcer à son Narcisse que quelques mots :

> La fortune t'appelle une seconde fois,
> Narcisse : voudrais-tu résister à sa voix?
> Suivons jusques au bout ses ordres favorables;
> Et pour nous rendre heureux, perdons les misérables.
> (vv. 757-760)

Cette discrétion paraît forte, comparée au bavardage de Iago. On retrouve le même caractère de brièveté énergique dans tous les monologues raciniens du même ordre. Le personnage est-il de second plan, ou son âme ne s'ébranle-t-elle que d'un émoi momentané, de peu de conséquence pour la suite du drame, dans ce cas, la confidence est brève. On le voit pour Burrhus (*Enfin, Burrhus, Néron découvre son génie*, III, sc. 2), pour Oreste (*Oui, oui, vous me suivrez....*, II, sc. 3), et pour d'autres encore. Le monologue s'allonge en proportion de la vie morale qui anime les personnages;

cette vie est sa raison d'être, son unique matière. Il s'ensuit que Racine, doué pourtant d'une riche et délicate imagination, ne donne dans le monologue aucune place aux images. On en trouve fréquemment dans le reste de la tragédie (nous aurons lieu bientôt de préciser leur caractère); ici, nulle trace d'image, pas plus d'ailleurs que de pures idées ou de raisonnements abstraits. Une sensibilité frémissante qu'aucune gêne — pudeur ou bienséance — ne contient, voilà ce que nous offrent toujours les monologues de son théâtre.

*
* *

Il ne faudrait pas croire cependant que la sensibilité suffise pour ménager le caractère dramatique du monologue. Exclure le raisonnement et l'analyse, contenir l'imagination au profit des mouvements du cœur, c'est indispensable, mais ce n'est pas assez. Le sentiment lui-même a besoin d'être contenu et comme adapté. Tout mouvement de l'âme n'est pas nécessairement dramatique; ou du moins il y a des modes de sentir qui ne ressortissent pas du drame, et d'autres qui lui conviennent parfaitement. Dès là que tout drame est par essence un conflit de passions antagonistes, on comprend bien que chaque passion en jeu n'existe dramatiquement que dans son rapport avec les passions concurrentes. L'obstacle, qui fait le nœud de l'action, doit donc toujours être présent et sensible pour le cœur. On ne concevrait pas qu'à

aucun moment du drame, un personnage engagé dans cette lutte furieuse pût s'en désintéresser, ne fût-ce que quelques minutes. On ne comprendrait pas davantage que l'ébranlement causé dans les âmes par les circonstances du drame, devînt un prétexte pour elles à la contemplation. Dans une géhenne si étroite, il n'y a pas de place pour la liberté.

Certains poètes de théâtre ont pourtant profité du monologue pour donner cours à toute sorte d'effusions sentimentales. Sous prétexte que « le drame est la poésie complète », ils ont voulu faire une place au lyrisme ; ils ont estimé qu'aucun temps n'y était plus propice que ces minutes solitaires où l'âme se replie sur elle-même. Au quatrième acte des *Brigands*, entre le meurtre de Spiegelberg par Schweizer et la scène où Moor découvre son père dans l'horrifique oubliette, le héros de Schiller demande un luth. Il entonne le chant amébée de Brutus et de César. Je sais que Moor prétend par là « réveiller son esprit endormi, ranimer le sentiment de sa force ». Mais le monologue qui suit immédiatement, avec ses déclarations furibondes mêlées de rêveries, n'est encore que du lyrisme. Lyrisme frénétique, gesticulation forcenée, mais non pas action. L'action dramatique est un vaste système de mouvements toujours liés et convergents à une fin bien précise. Pour quelle raison Moor se démène-t-il ainsi ? et pourquoi à cette heure ? et à quel effet appréciable ? Quel accès d'épilepsie s'empare tout à coup de cet homme si

fort? né serait-ce pas que le poète, abusant des facilités que le monologue offre au jeu de la vie, lâche la bride au sentiment et confond avec l'action les frénésies du lyrisme?

Moins fougueux est le lyrisme des drames de Victor Hugo. Mais dans le monologue de Carlos, de Triboulet et dans beaucoup d'autres, nous le reconnaissons encore. Et voici à quelle marque : à la prédominance de la contemplation sur l'action. Non seulement la pensée n'y tend pas à une fin précise — résolution ou certitude, — mais en un sens même elle s'émancipe du drame, car elle ne reçoit des événements en jeu qu'une secousse initiale et, de là, elle prend son vol pour se poser successivement sur cent objets divers. Cela revient à dire qu'elle perd de vue l'action et s'échappe dans la rêverie. Le poète le sait, et il le dit. A l'acte IV d'*Hernani*, après une dernière question de Carlos à Ricardo, nous lisons cette indication : (*Don Carlos, resté seul, tombe dans une profonde rêverie. Ses bras se croisent, sa tête fléchit sur sa poitrine, puis il la relève et se tourne vers le tombeau*). Le prince ensuite élève la voix. Mais cesse-t-il pour cela de rêver? Si nous pouvions nous y tromper, le poète lui-même prendrait soin de nous avertir. Après quelques mots adressés par Carlos à la « grande ombre » de Charlemagne, une double figure, celle du pape et de l'empereur,

L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,

se dresse devant ses yeux ravis ; elle obsède longuement son cerveau, avec une troupe serrée d'images auxiliaires qui y pénètrent à la suite. A de rares fois, l'âme retrouve le sens de la réalité, elle reprend contact avec l'action, et le monologue semble redevenir dramatique :

Oh ! l'empire ! l'empire !
Que m'importe ? j'y touche, et le trouve à mon gré.
Quelque chose me dit : « tu l'auras ! » — Je l'aurai.
Si je l'avais !.....

Mais de nouveau la sensibilité s'exalte, les images surgissent en foule, le songe recommence. Et sur cela, pour comble de clarté, nouvelle indication de l'auteur du livret — qui décidément ne veut pas nous en faire accroire ; — à cette place, derechef nous lisons : (*rêvant*).

Ces rêveries de personnages éveillés, ces effusions sentimentales ou ces images à propos du drame, et souvent à côté du drame, ce lyrisme en un mot, les monologues de Racine ne nous les offrent jamais. On sait par quoi il remplace tout cela. Dans ces instants de passion plus véhémente, l'âme du personnage racinien se concentre toute sur un point. Ramassée dans ses plus profondes et ses plus puissantes énergies, elle est alors souverainement active. En voici un dernier exemple :

HERMIONE

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.
Ah ! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais ?
Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée !

Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée.
L'ai-je vu se troubler et me plaindre un moment?
En ai-je pu tirer un seul gémissement?
Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,
Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ?
Et je le plains encore ? Et pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui?
Je tremble au seul penser du coup qui le menace ?
Et prête à me venger, je lui fais déjà grâce ?
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux :
Qu'il périsse ! Aussi bien il ne vit plus pour nous.
Le perfide triomphe, et se rit de ma rage :
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage ;
Il croit que toujours faible et d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.
Il juge encor de moi par mes bontés passées.
Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées.
Triomphant dans le temple, il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas.
Il me laisse, l'ingrat! cet embarras funeste.
Non, non, encore un coup : laissons agir Oreste.
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
A le vouloir? Hé quoi? c'est donc moi qui l'ordonne?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione?
Ce prince, dont mon cœur se faisait autrefois
Avec tant de plaisir redire les exploits,
A qui même en secret je m'étais destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée,
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas ?
L'assassiner, le perdre ? Ah ! devant qu'il expire...
(Acte V, sc. 1re)

Dans cet admirable passage, nulles autres imaginations que celles du sentiment ; nulles autres idées que celles de la passion ; nulle logique, si ce n'est la logique même de la vie. Des élans furieux, mais nullement confus ; des saillies véhémentes,

qui ne sont pas des caprices ; une sorte de tumulte harmonieux, de flux et de reflux puissant qu donne l'idée des grandes forces élémentaires, voilà ce que nous offre ce monologue d'Hermione, comme tous ceux de Racine. Un seul mot résume bien de telles beautés : la vie. N'est-ce pas là qu'il faut de nécessité aboutir, quand on étudie Racine ? La vie qui anime tout le drame semble ramasser alors ses plus puissantes énergies. Nous l'y saisissons à plein, agitée et bouillonnante. Mais la vie, c'est l'action. L'action ne se manifeste donc nulle part d'une façon plus véhémente que dans ces monologues qui semblaient peut-être — à première vue — le lieu destiné de la contemplation sereine, de la réflexion stérile et de la desséchante analyse.

TROISIÈME PARTIE

LA STRUCTURE ET LE STYLE

CHAPITRE PREMIER

LA STRUCTURE DU DRAME ET DE L'ACTE

« Quand il avait lié toutes les scènes entre elles, il disait : *Ma tragédie est faite.* »
(Note manuscrite de J.-B. Racine.)

Sommaire : L'ordre du drame. — L'ordre de la chronologie. — L'ordre du progrès continu. — L'ordre organique. — L'importance du quatrième acte, chez Racine. — Solidité du drame. — Équilibre des proportions. — Beauté vivante de l'œuvre.
Du point de formation de l'acte. — Solidité de l'acte. — Variété de sa contexture. — Harmonie générale de l'œuvre.

A la marge d'une édition de *la Poétique*, Racine avait écrit ces mots : « La constitution est plus difficile que l'exécution ». Par cette note et celles qui l'accompagnent, il marquait combien les réflexions d'Aristote sur la composition lui paraissaient fondées. S'il écrivit ces notes marginales dans sa jeunesse — et il est permis de le croire, — il dut connaître bientôt, en se mettant à l'œuvre, combien il avait deviné juste quand il souscrivait ainsi aux remarques d'Aristote. Racine, il est vrai, ne nous a guère fait d'autre confidence importante sur ce point. Nous n'avons de lui

aucun aveu sur ses difficultés, ses tâtonnements, ses industries ; rien qui ressemble, même de loin, aux piquants bavardages de Voltaire touchant « les cordes et les poulies qui font mouvoir la machine », ou sur la peine qu'il trouve à les *faire aller juste* (18 juin 1759). Nous en sommes réduits au vague témoignage de Jean-Baptiste Racine d'après lequel son père avait accoutumé de dire : « Mes scènes sont liées, ma tragédie est faite ». Mais son art a beau se cacher, nous pouvons peut-être l'entrevoir. Nous allons essayer de découvrir comment Racine conçoit l'architecture générale de son drame, puis dans quel ordre, d'après quelles règles il en dispose les parties, actes et scènes.

Il y a bien des manières de construire un plan dramatique. Sans prétendre les énumérer toutes, on peut ramener les plus fréquentes à deux ou trois combinaisons principales. Dans les pièces simples à la mode antique, qui sont la mise en œuvre d'une légende, ou dans les drames modernes très différents d'ailleurs, qui s'inspirent de la chronique et de l'histoire, par exemple dans ceux de Shakespeare, de Schiller, etc., le poète suit un ordre tout naturel, qu'on peut appeler chronologique. Les actions en effet y coulent en quelque sorte au fil du temps. L'écrivain semble se reposer sur l'histoire du soin de mettre dans la succession des événements cette variété qu'exige le théâtre. Dans ce système, il arrive que l'intérêt dramatique souffre de grandes inégalités, il a ses hauts et ses

bas, il subit même plus d'une éclipse, et l'on voit parfois toute la seconde moitié d'un drame le céder de beaucoup en intérêt à la première. On le montrerait sans peine par l'étude de *Macbeth*, qui est pourtant réputé à bon droit une des merveilles du théâtre. Chef-d'œuvre, sans aucun doute, mais assujetti dans sa composition à une autre esthétique que celle dont relève notre tragédie.

Les théoriciens du drame français s'accordent généralement pour partir de la fameuse règle formulée par Boileau :

Que le trouble toujours croissant de scène en scène.....

L'ordre ramené au progrès de l'intérêt est une des maximes constantes de notre critique théâtrale. C'est sur ce point que Corneille fonde l'excellence de *Rodogune* : « Cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte. Le second passe le premier, le troisième est au-dessus du second, le dernier l'emporte sur tous les autres. » (*Examen.*) Il semble donc que Voltaire, parfaitement versé dans la connaissance du théâtre, exprime la loi même de notre tragédie quand il proclame en termes vifs la nécessité d'une conclusion dramatique : « Sans beau cinquième acte, pas de salut! » Sans décider encore si l'auteur de *Bérénice* se fait une affaire de ménager avec une telle rigueur l'accroissement du trouble et le progrès continu des actes, il faut dire dès maintenant qu'il ne voit pas, comme Voltaire, dans le cinquième acte, le moment essentiel de sa

tragédie, celui d'où dépend la constitution du drame et son succès. Il est évident que tout aboutit là, et que c'est une pièce capitale. Mais, tandis que chez Corneille le cinquième acte est souvent aux autres dans une relation de cause à effet, chez Racine, il n'est qu'un dernier effet ou proprement un terme.

On conçoit très bien que, dans le système de Corneille fondé sur l'admiration, il s'agisse avant tout de tenir longtemps en haleine l'esprit du spectateur, et de réserver les coups les plus forts pour le dénouement. A trop avancer au contraire dans l'intérieur du drame ces miracles du vouloir qui sont sa matière favorite, il lui deviendrait difficile de maintenir le reste de sa pièce à une hauteur suffisante ; l'intérêt aurait plus de chance de faiblir que d'augmenter. Il échappe à ce péril, dans le *Cid* et dans *Polyeucte*, par un prodige d'imagination pathétique ; mais de telles prouesses ne sont qu'une hasardeuse exception, qu'un bonheur du génie. L'auteur d'*Horace* s'en aperçoit bien; il nous en fait apercevoir aussi : combien son dernier acte le cède aux autres en beauté ! Aussi, dès *Cinna*, se range-t-il à la formule qui tendra bientôt à régir ses tragédies. L'action essentielle et qui donne son nom à la pièce, l'héroïque triomphe de « la *clémence d'Auguste* » est repoussé jusqu'au cinquième acte. Tout le reste n'est plus qu'un acheminement — un peu lent parfois — à cet événement décisif. Telle la constitution de *Cinna*, telle aussi, la plupart du temps, celle de

ses autres tragédies. Nous citions *Rodogune*, qui nous offrait sur cette matière le témoignage même du poète. Il faudrait citer mainte autre pièce ; pour n'en nommer qu'une, la principale différence de la conduite de *Tite et Bérénice* avec *Bérénice* de Racine peut se ramener encore à ce point : toute la constitution de la pièce de Corneille est ménagée en vue de faire éclater comme un coup de surprise, dans un beau cinquième acte, la force d'âme de Bérénice.

Ce système a ses avantages et ses inconvénients. Il tient longtemps en suspens l'âme du spectateur, il l'ébranle à la fin d'un coup d'autant plus fort qu'il est plus surprenant et que rien après n'en vient amortir l'impression. Nous emportons avec nous du théâtre l'émoi en vue duquel nous étions convoqués. Mais nous payons parfois notre plaisir d'un peu de peine. Il nous a fallu traverser plus d'une aridité pour boire enfin à cette coupe d'émotion vive. En tout cas, — et c'est ce qu'il importe de retenir, — cette subordination du drame entier à une partie maîtresse, qui en est la conclusion et aussi la raison d'être, est bien conforme à un système dramatique fondé sur l'étonnement.

Racine a pour principal ressort le pathétique d'attendrissement. S'il prétendait nous émouvoir uniquement par des infortunes matérielles, des catastrophes ou des morts, le lieu tout indiqué pour le maximum de l'intérêt tragique serait toujours le cinquième acte. Car la mort est le dernier mot de tout, il ne reste plus après qu'à tirer

le rideau. Mais Racine déclare, dans la préface de *Bérénice*, que « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ». Cette déclaration est de conséquence. Il ne faut pas y voir une parole du poète bonne à ne justifier qu'une tragédie particulière. Le mot a une portée plus grande. Racine indique par là non seulement que le pathétique de *Bérénice* ne repose pas sur une catastrophe sanglante, mais encore que les « tueries » de *Bajazet*, et de ses autres pièces, n'en sont qu'une manifestation secondaire, nullement indispensable. Où réside donc alors pour lui la vraie source, la source profonde et dernière de l'émotion tragique? N'en doutons pas, c'est avant tout dans le spectacle des déchirements du cœur. Ces monologues étudiés dans le chapitre précédent, ces orages de l'amour, ces crises de jalousie dont il a été question plus haut, que sais-je? toutes ces luttes douloureuses de la passion, voilà, selon Racine; ce qui est propre à engendrer « cette tristesse....., qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Mais il n'y aurait pas à presser beaucoup le poète pour lui faire reconnaître que de tous ces principes de tristesse aucun n'est plus riche à la fois en émotion et en action que les luttes de l'âme aux prises avec elle-même. Il proclame encore dans la préface de *Bérénice* la supériorité d'une action simple, « soutenue de la violence des passions ». Or, quand celles-ci sont-elles plus violentes que lorsqu'elles se déchaînent, comme en champ clos, les unes contre les autres, dans le cœur d'un même per-

sonnage, que lorsqu'elles s'allument au même foyer brûlant de vie? Ces discordes intestines sont, nous l'avons montré, les plus furieuses de toutes; ce sont donc pour le spectateur les plus attachantes et les plus pathétiques. Il s'ensuit qu'elles sont, pour le poète, l'objet essentiel du drame.

Il s'ensuit par là même une importante conséquence pour la constitution de la pièce. Celle-ci reposant en très grande partie sur un doute pathétique du personnage ou des personnages protagonistes, force est au poète de ménager d'abord avec le plus grand soin la place où ce doute, gros d'action, se résout dramatiquement. Il est bien évident qu'il ne saurait, sans dommage pour l'intérêt, ni la trop avancer, ni la trop retarder. Au début ou près du début, la résolution décisive serait prématurée, et l'action, par hâte de se produire, épuiserait trop tôt sa fécondité. A la fin, le pathétique du doute s'amalgamant avec celui de la catastrophe, tout deviendrait confus; nous tomberions des dégoûts de l'inanition dans ceux de la satiété. Mais deux actes semblent marqués d'avance pour recevoir et développer ce pathétique supérieur qui découle des souffrances de l'âme. C'est le troisième et le quatrième acte. Le premier des deux, tout à fait central dans le système classique, est peut-être encore trop éloigné de la fin pour que, dans la plupart des cas, le poète lui confie des actions décisives étroitement unies au dénouement. Il les réserve donc de préférence pour le quatrième acte. C'est à ce moment précis que quelques-unes de ces âmes principales enfantent

dans la douleur les volontés dont dépend la catastrophe.

L'examen rapide du théâtre de Racine démontre de la manière la plus certaine l'importance du quatrième acte dans l'architecture de ses pièces. C'est jusqu'au quatrième acte qu'il recule dans *la Thébaïde* « la scène à faire », l'entrevue d'Étéocle et de Polynice (celle-ci chez Rotrou avait lieu dès le deuxième acte). Il est vrai que tout l'ordre d'*Alexandre* tend au contraire à retarder jusqu'à la fin (V^e^ acte) la rencontre émouvante d'Alexandre et de Porus ; mais, dans cette pièce, Racine est tributaire des conceptions de Corneille, il l'imite sur ce point comme sur d'autres. Peut-être ne se serait-il pas tant félicité, dans la préface, de ses scènes « bien remplies », s'il n'avait pas eu quelque peine à éviter l'écueil de ce système. En tout cas, il y renonce à partir d'*Andromaque*. Dès le quatrième acte, tout le dénouement se dessine : Andromaque se résout à suivre Pyrrhus à l'autel, Hermione à l'y faire assassiner. Dans *Britannicus*, les événements décisifs se rapprochent plus encore du début : au deuxième acte, Néron est devenu amoureux de Junie ; au troisième, nous voyons la dramatique rencontre de Néron et de son rival ; au quatrième pourtant est réservée l'entrevue capitale d'Agrippine et de l'empereur et l'évolution décisive de l'âme de Néron. Au quatrième acte encore l'explication de Titus et de Bérénice et, avec la crise suprême de Titus, le dénouement moral de l'action. C'est toujours dans le même acte que Roxane a la pleine

révélation de son malheur (monologue); que Mithridate atteint au paroxysme de sa rage (monologue), et ne se détourne de Monime que pour fondre sur les Romains; qu'Agamemnon soutient ses plus rudes combats, prend ses résolutions décisives (monologue); que Thésée abusé voue son fils à Neptune; que Joas se découvre roi [1].

Comme on le constate par cette rapide revue, le quatrième acte a dans la tragédie de Racine une très grande importance. Ce n'est donc plus, comme à l'ordinaire chez Corneille, sur le seul acte de la fin que s'oriente le plan du drame, mais sur les deux derniers. Sans doute, on ne saurait affirmer du quatrième qu'il s'offre toujours dès l'origine au poète comme le moment capital de l'action. Il est bien certain que celui-ci a d'abord présent à la pensée le dénouement matériel, par exemple le meurtre de Pyrrhus, l'empoisonnement de Britannicus, la mort de Bajazet, etc. Il serait même aisé d'établir que, dans certains cas, comme pour *Iphigénie*, l'événement final, le fait concret du sacrifice, non seulement préexiste à tout dans l'esprit du poète, mais, en un sens aussi, prédétermine tout, influe de la façon la plus décisive sur la structure de l'œuvre entière. Cependant, très vite, un autre moment lui apparaît, qui se révèle bientôt dans le plan comme un centre de formation d'une importance considérable : c'est le quatrième acte. L'attention de

1. Dans les pièces de Voltaire qui aboutissent à une reconnaissance, celle-ci a lieu le plus souvent au cinquième acte. (Exception pour *Mérope*.)

Racine se fixe sur ce nouveau moment qui, manifestant de plus en plus sa fécondité, devient réellement le point de convergence de l'action. On peut même dire, sans paradoxe, que dans cette tragédie qui, nous ne pouvons trop le répéter, repose en majeure partie sur un doute, l'heure où ce doute se résout est en somme le véritable dénouement. Là se décide en effet l'événement capital qui, dans le dernier acte, ne fera plus que s'accomplir. Le dénouement ainsi compris occupe donc deux actes : le cinquième et dernier, où se consomme sa brutale exécution, (c'est le lieu « du sang et des morts », dont Racine nous parle avec quelque dédain) ; le quatrième, où s'élabore sa germination *spirituelle*. Celui-ci est bien réellement le nœud de l'ouvrage, le vrai noyau de la cristallisation dramatique. Tout s'organise autour avec une grande facilité. Tandis que l'acte de la fin donne à cette conclusion morale son complet développement, le troisième acte y achemine et la prépare. Le second flotte, selon les cas, entre le premier et le troisième, soit qu'il serve de complément à l'exposition[1], ou comme de première traite dans la marche au dénouement.

Ces simples observations que l'on pourrait détailler davantage suffisent, je crois, à établir que la tragédie de Racine a une beauté plus régulière que le drame de Shakespeare, et plus pleine, plus solide que celui de Corneille. Sur le premier point,

1. Sur l'exposition, voir la première partie, ch. II. (En particulier, pp. 46 et suiv.— Cf. plus bas, pp. 269 et suiv.)

il n'y a guère de doute, aussi nous n'y insistons pas. Mais il est certain encore que cette ordonnance permet de constater d'un coup d'œil la plénitude d'action de la tragédie racinienne. Car d'abord le poète, décomposant ainsi le dénouement en deux phases distinctes, le féconde autant qu'il est possible, met au jour et en œuvre toutes ses énergies dramatiques. Et ce qui n'était chez Corneille qu'une belle, qu'une surprenante explosion de la dernière heure, devient chez Racine une crise habilement prolongée dont tous les moments font péripétie et spectacle. De plus, cette extension du dénouement le rapproche du centre de la pièce, d'où son activité et sa fécondité, gagnant de proche en proche, semble se communiquer à la première partie, sinon au début lui-même. Un exemple permettra de comprendre cette nouvelle conséquence.

Quand l'auteur de *Cinna* reléguait au cinquième acte la résolution des incertitudes d'Auguste, il se voyait en peine de remplir son commencement. Aussi bien, pour fournir de matière au second acte, il empruntait à Dion Cassius une longue délibération, plus oratoire que dramatique. Jamais Racine, je crois, n'éprouva pareil embarras. *Bérénice* même, à cet égard, ne perd aucunement à être rapprochée de *Cinna*. Par la manière en effet dont le poète développe l'irrésolution de Titus, par la place qu'il assigne à la décisive entrevue, (celle-ci a lieu au quatrième acte), il trouve pour le troisième et le deuxième des ressources faciles de mouvement et d'action. Dès le second acte,

Titus, qui se croit décidé à rompre avec Bérénice, confie son intention à Paulin, sans avoir le courage d'en saisir Bérénice ; à l'acte suivant (III[e]), il fait un pas de plus, il déclare son dessein à Antiochus ; mais incapable encore de prévenir lui-même son amante, il charge celui-ci de le faire à sa place. Ce n'est qu'au quatrième acte qu'il fait connaître enfin à Bérénice sa résolution de rompre ; et cette volonté, si lente à s'affermir, s'est à peine déclarée, la douleur de Bérénice et ses propres souffrances d'âme remettent, en quelques minutes, tout en question : c'est la crise fameuse qui fait de ce moment de « l'élégie » un des actes les plus puissamment animés et les plus dramatiques du théâtre. Qu'on suppose maintenant cette démarche et cette crise ajournées au dernier acte ; du coup, l'équilibre de la pièce est compromis et, conséquence plus grave, tout le début, ou du moins un acte entier, — le deuxième ou le troisième, — se viderait d'action. Il faudrait donc pour remplir ce trou béant y infuser quelque délibération politique à la mode de *Cinna* ou quelque intrigue compliquée, dans le goût de celle de *Tite et Bérénice*. Racine peut se passer de semblables expédients. Il lui suffit pour cela d'avancer d'un acte la grande crise morale de Titus, de la développer à fond, d'en décomposer les moments, puis de les distribuer par ordre et gradation dans les deux actes qui précèdent. Je veux bien que ce soit là de l'*analyse*, mais loin que celle-ci se manifeste aux dépens de l'action, j'admire combien ici

l'ordre équivaut au mouvement et paraît l'expression même de la vie. Si, comme le disait Dumas fils, « en fait d'art dramatique, tout est dans la préparation », quel art plus merveilleux que celui de *Bérénice*? Où la simplicité révéla-t-elle plus de richesse?

Cet abbé de Villars parlait donc à l'étourdi, quand il prétendait que, dans *Bérénice*, « la scène ne s'ouvre pas assez près de la catastrophe ». Celle-ci au contraire est fort rapprochée du début, puisque la rupture de Titus est, dès le second acte, décidée en principe, que l'acte III l'avance, que l'acte IV la consomme (au moment même où il paraît la retarder), tandis que le cinquième, comme on sait, n'a d'autre objet que de relever en force et en noblesse le pathétique de ce long dénouement.

Il faudrait en conséquence retourner ce jugement inexact, et dire : Dans les tragédies de Racine, la catastrophe est toujours imminente. Non seulement elle va au devant du début, prend possession d'un acte qui, d'ordinaire, ne lui appartient pas (le IV^e^) ; mais ce début même en est un moment avancé. L'acte I^er^, nous l'avons vu ailleurs, n'est pas un pur acte d'éclaircissement, une simple exposition (v. Prem. part., chap. II) ; il se révèle, dès l'abord, non comme commencement, mais comme terme. Ce qu'Alfred de Vigny disait de notre tragédie en général, il le faut donc affirmer pour Racine du premier acte lui-même : « *il* révèle une action mûre au lever du rideau, qui ne tient plus qu'à un fil, et n'a plus qu'à tomber ». (*Lettre à Lord* ***.)

En faut-il un autre exemple que *Bérénice*, nous l'emprunterons à *Phèdre*. A en croire Voltaire, la conduite de la pièce de Pradon serait « à peu près la même » que celle du chef-d'œuvre de Racine. Bayle même allait jusqu'à prétendre que, « pour avoir une *Phèdre* parfaite, il faut le plan de Pradon et les vers de Racine ». En vérité, le plan de Pradon est aussi ridicule que son style. On sait que, dans sa tragédie, Phèdre n'est pas encore l'épouse de Thésée, elle lui est seulement *accordée* :

Je porte sa couronne, il a reçu ma foi.

Sans insister sur cette niaise modification qui ruine le sujet par la base, il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur le plan des deux drames pour y découvrir, en dépit de certains rapports (dont l'explication nous est connue), des différences où éclate la supériorité écrasante de Racine. Je n'en signalerai qu'une, brièvement. Dans Pradon, c'est seulement au troisième acte que Phèdre se déclare à Hippolyte : elle a attendu pour cela que Thésée fût revenu! Racine place au second acte la déclaration incestueuse. Il n'est pas en peine en effet de remplir le milieu et la fin du drame. Il estime d'ailleurs qu'il n'est jamais trop tôt pour faire produire à la violence des passions les grands effets dramatiques dont elles sont capables. Ainsi dans *Phèdre* encore nous remarquons ce même art d'imprimer au drame dès le début tout le mouvement possible, et le rideau se lève sur « une action

mûre ». Il ne faut pas craindre de répéter le mot de Vigny. On ne saurait mieux marquer la raison qui donne à toute l'architecture, dans chaque drame de Racine, un caractère de force et de solidité.

*
* *

Comme il y a dans chaque tragédie de Racine un acte qui sert en quelque sorte de clef de voûte à toute la construction, dans chaque acte aussi on trouve une scène principale qui est la pierre d'angle de l'acte. Celle-ci en assure d'abord (comme le fait l'acte pour la pièce) la solidité et l'harmonie. Mais son rôle est plus important. Car elle accroît la richesse de tout ce qui l'entoure, elle féconde l'acte entier, et l'on peut avancer qu'elle en est la véritable source.

Voltaire disait : « Il faut regarder les cinq actes d'une tragédie comme cinq provinces, dont chacune doit avoir sa capitale... » L'image est ingénieuse ; je l'accepte volontiers, mais à la condition qu'on voie dans cette capitale un centre d'où l'activité déborde et se communique de proche en proche à tout l'entourage, un foyer véritable de vie. Chaque acte, on va le voir, a son germe, son point de formation dans une scène privilégiée, laquelle, si elle n'est pas la première qu'ait conçue le poète, du moins, dès qu'elle s'offre à sa pensée, devient le pivot de l'acte et y commande le reste.

Prenons par exemple *Andromaque*. — Pour le

premier acte, il n'est pas malaisé de découvrir dans la scène où Pyrrhus refuse d'accéder aux demandes d'Oreste le germe de l'acte entier (sc. II). Mais ce refus n'a d'intérêt et même de signification qu'autant que nous sommes au fait de la situation des personnages et de leurs sentiments respectifs. D'où l'entretien préalable d'Oreste avec Pylade (sc. I). Il tarderait trop à produire son effet dramatique, si Pyrrhus ne s'en faisait sur l'heure un titre auprès d'Andromaque : ceci motive la scène suivante (IV), où Andromaque nous est montrée dans une vive opposition avec son importun bienfaiteur. — Le noyau du second acte est la courte scène IV : Pyrrhus vient tout à coup se dédire auprès d'Oreste, il lui livrera sa victime. Il importe de dire au spectateur les motifs d'un si grand changement. Racine a dû y penser tout de suite; il nous donne cette explication dans la scène qui vient immédiatement après (entretien de Pyrrhus et Phœnix, sc. V). Tout d'abord, pour frapper d'un coup plus rude la sensibilité d'Oreste et ménager à cette place une péripétie plus surprenante, le poète a commencé l'acte par des scènes propres à exalter l'espérance du malheureux (sc. II, entretien d'Hermione et d'Oreste), la scène I sert de prélude à cet entretien). — L'acte troisième a évidemment pour point de formation le rapprochement de Pyrrhus et d'Andromaque : ceci occupe deux scènes qui en réalité n'en font qu'une (VI et VII[1]). Andromaque, on

1. On sait que la scène est constituée par l'entrée ou la sortie d'un personnage, mais tel de ces déplacements a

le sait, n'accorde rien à Pyrrhus ; il faut les pressantes prières de Céphise pour la décider du moins à « consulter son époux » ; c'est le sujet de la scène finale de l'acte (sc. VIII). D'autre part la rencontre de Pyrrhus avec Andromaque avait été préparée par une courte rencontre d'Andromaque avec Hermione qui, transportée d'une joie à peine dissimulée, avait fui les importunes prières de la mère d'Astyanax et laissé sa rivale au lieu même de la prochaine rencontre (sc. IV). Et cette joie superbe d'Hermione, suffisamment justifiée par l'apparent retour des choses, avait été portée à son comble par un autre entretien où l'exaspération d'Oreste s'était dissimulée sous d'ironiques compliments (sc. II). Enfin, le courroux de ce dernier ne s'était fait « si modeste » que parce qu'il recélait dans son cœur les résolutions désespérées dont Pylade avait reçu l'aveu (sc. I). On le voit donc, dans cet acte très plein, rien n'est confus ni parasite ; tout sort d'un germe unique richement épanoui. — Dans l'acte IV, la scène originelle est celle où Hermione, décidément abandonnée, arme le bras d'Oreste : il frappera Pyrrhus au temple (sc. III). Nous avions appris en effet de la bouche d'Andromaque qu'elle consentait à se rendre à l'autel (sc. I). Hermione, à la fin de l'acte, est confirmée dans le crime par les nouveaux affronts que lui

peu de conséquence sur l'action ; c'est le cas ici : Pyrrhus ne fait éloigner Phœnix que pour parler plus à l'aise. Ce mouvement n'a d'intérêt que pour l'étude du caractère des confidents (v. le chapitre 3 de la II[e] partie).

inflige Pyrrhus (sc. V). — L'acte V a son germe dans le meurtre de Pyrrhus : Hermione en apprend la nouvelle avec horreur (sc. III). Peu auparavant, elle ne savait si elle voulait ou non sa mort (sc. I); elle venait pourtant à l'instant de la souhaiter plus que jamais (sc. II). A peine l'a-t-elle apprise, elle court se tuer, et ce nouveau malheur ébranle la raison d'Oreste (sc. V). — Telle est dans *Andromaque* la genèse des actes. Par la structure de cette pièce, on peut se faire une idée des autres.

Ce qui ressort de cet examen, c'est d'abord la solidité de l'acte. Il n'y a pas de place dans cette construction serrée pour une scène inutile. Racine s'est expliqué sur ce point dans la préface de *Mithridate* : « Les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin. » La grande délibération de Mithridate, que vise ici le poète, est bien liée à l'action de la pièce : (*Je m'en suis servi pour faire connaître à Mithridate les secrets sentiments de ses deux fils*)[1]. Les scènes d'*Andromaque* dont nous avons marqué la suite n'ont pas entre elles un lien moins évident. Il serait impossible d'en retrancher une seule sans affaiblir l'ensemble. Plusieurs même, moins importantes et que nous avons passées sous silence, sont encore des moments utiles. La très courte scène (V) de

1. On pourrait comparer à cette scène pour l'opportunité et la liaison la délibération d'Auguste dans *Cinna*.

l'acte III, où Céphise relève le courage d'Andromaque désespérée et d'un mot la prépare à faire bonne figure à Pyrrhus, est fort bien motivée. Il en faut dire autant de la scène III : Hermione, après avoir subi l'entretien d'Oreste, se détend auprès de Cléone, se confirme dans son espoir et sa joie orgueilleuse ; elle ne peut mieux se préparer aux « mépris » qui, l'instant d'après, lui feront fuir les prières d'Andromaque. De même, dans l'acte second, il est bon que nous voyions Oreste s'enivrer d'amour et d'espoir aussitôt avant l'heure marquée par la fortune pour sa cruelle défaite (sc. III). Voilà des scènes qui, pour être secondaires, ne sont pas, je crois, en danger d'ennuyer.

Ce dernier exemple nous amène à dégager une autre loi qui régit la structure de l'acte. Avec la solidité, qui en relie étroitement toutes les pièces, il convient d'y relever la variété de la distribution. Il n'y a pas d'acte en effet où l'action ne nous réserve quelque surprise intéressante. Ces « changements des choses en leur contraire », c'est-à-dire ces péripéties que l'auteur de *la Poétique* signalait comme un grand élément d'intérêt, sont de tous les instants dans un drame fondé sur les incertitudes du cœur. Ainsi, au second acte, la résolution déclarée par Pyrrhus de renoncer à Andromaque ; au troisième, son ralliement non moins subit à l'amour qu'il dénonçait. Par un progrès remarquable, le quatrième acte nous offre à lui seul autant de péripéties que les deux précédents : l'amour d'Hermione se métamorphose en

haine et l'aversion d'Andromaque pour Pyrrhus s'y change en douteux accord. Si naturels que soient ces changements, l'habileté de la structure fait de chacun d'eux une péripétie surprenante. C'est toujours quand le personnage s'y attend le moins, et de la manière que le spectateur saurait le moins pressentir, que le poète

Change tout, donne à tout une face imprévue.

Oreste, au deuxième acte, se doute si peu du changement de front de Pyrrhus qu'à la minute précédente sa joie éclatait bruyamment. Pyrrhus est le premier surpris, au troisième acte, de se sentir si faible en face d'Andromaque ; ce n'est pas elle qu'il cherchait, et il s'efforce encore de la fuir. Quand, à l'acte suivant, les Céphise et les Cléone sont rendues confidentes des projets de leurs maîtresses, elles n'en croient pas leurs sens : (*Que dites-vous ? ô Dieux !*) ; nous ne sommes pas moins surpris qu'elles.

A ces lois d'unité et de variété il en faut joindre une autre qui les complète et les domine, c'est la loi d'harmonie, c'est-à-dire de conformité parfaite avec la vie. Dans chaque acte, cet ordre compact et riche en péripéties paraît moins le fruit du calcul que l'effet naturel des passions vivantes. Il n'y a pas de trou dans le délicat tissu du drame, ni de stagnation dans son cours, parce que l'énergie des âmes toujours émues produit sans cesse des mouvements animés qui se communiquent à l'action. Celle-ci n'est jamais en

repos ; chaque scène y ajoute le poids d'un nouveau sentiment, à chaque minute la force est augmentée. Dans cette tragédie tout active, la scène, il semble, pourrait se nommer le « moment ». Mais, pour les groupes de scènes, inutile de chercher une dénomination plus juste, le nom consacré est le meilleur possible : c'est réellement *un acte*, dans la rigueur du terme, que le drame a enfanté.

Les entr'actes eux-mêmes ne suspendent pas le cours pressé de l'action. Hegel disait que ses compatriotes leur donnent parfois le nom de *pauses* ; ce nom ne leur conviendrait pas dans la tragédie de Racine. Car toujours ils la jalonnent, ils la ponctuent, sans pour cela l'interrompre ; il arrive même souvent qu'ils lui apportent, eux aussi, le poids d'un moment décisif. On le constate à deux reprises dans la seule *Andromaque* : d'abord entre les deux premiers actes, quand Andromaque va embrasser son fils et, après le troisième, lorsqu'elle demande aux mânes d'Hector de lui inspirer sa conduite. Telle est l'énergie des passions qu'elles ne souffrent ni repos, ni ralentissement et ne cessent, même loin de nos yeux, de promouvoir l'action.

Et de même encore, les péripéties les plus surprenantes ne sont pas, dans ce drame, une adroite industrie du dramaturge, un pur jeu de l'imagination scénique en peine de varier les effets. Elles ne procurent de surprise qu'aux esprits distraits qui ne pénètrent pas bien l'âme humaine et n'y découvrent

pas ce qu'un contemporain du poète appelle : « les ressorts et les rouages qui font mouvoir la machine ». Plus attentifs ou plus pénétrants, instruits à l'égal d'un Racine dans la science de l'âme et des lois de la scène, nul doute que nous pourrions réinventer son ordre, même dans ce qu'il offre en apparence de plus libre et de plus imprévu. Car ces tournants brusques du drame, ces à-coups de l'action, ce sont, en réalité, des réactions fatales du cœur, des détentes logiques de la passion. On le comprend donc bien, en matière d'art, — comme pour tout le reste, — il en faut toujours revenir avec Racine au même principe. C'est le cœur qui lui révèle le fond de la nature humaine, c'est le cœur qui enrichit son drame de tant de mouvements et d'action, et c'est le cœur aussi qui lui dicte son ordre.

CHAPITRE II

LA SCÈNE ET LE DIALOGUE

« C'étaient des conversations
plutôt qu'une action ».

Sommaire : Importance du dialogue dans Racine. — De l'ordre intime de la scène. — L'exposition, le nœud, le dénouement scénique. — Conversion du dialogue en monologue par la passion. — D'un nouvel effet de la passion : la nouvelle en suspens. — De deux écueils du dialogue : la stichomythie soutenue, et la tirade. — Caractère vrai du discours dans Racine.

Cet art souple et puissant qui préside, chez Racine, à la composition des ensembles, régit encore celle de l'élément le plus simple du drame, qui est la scène : même richesse, même solidité, même variété ici que dans l'ouvrage entier. Mais la beauté de la scène ne tient pas moins à l'expression qu'à la composition. Nous ne séparerons pas ces deux choses étroitement associées ; un seul mot peut les exprimer l'une et l'autre, celui de dialogue.

Le dialogue est, on le sait, la pierre de touche des talents de théâtre. Car il est de toutes les minutes dans le drame, et il en constitue la forme même ; de lui la poésie reçoit le caractère scénique,

par lui l'action prend corps, se développe et s'achève. Il est tellement indispensable que, dans les moments mêmes où il paraît s'interrompre, il ne cesse pas, du moins chez Racine, de soutenir et d'animer l'action ; ces monologues pleins de mouvements, que nous avons décrits, sont en réalité de brûlants dialogues. Les mêmes causes, qui font sa tragédie vive et touchante, impriment à ses moindres scènes un caractère singulier de force. Bref, dans ce drame de passion, la conversation est action.

Corneille a écrit les plus beaux dialogues qui aient été entendus au théâtre. Les entretiens de Dièguc et du comte, du comte et de Rodrigue, du Cid et de Chimène, d'Horace et de Curiace, de Polyeucte et de Pauline, etc., sont, pour l'éclat du jaillissement, la fermeté, la franchise et la sonorité du verbe, ce que la parole humaine peut à la fois de plus magnifique et de plus efficace. Mais à côté de telles scènes, où le dialogue haletant et rapide équivaut à la plus forte action, on en trouverait beaucoup d'autres dont l'énergie est dans l'accent plus que dans les mouvements et qui font de la scène une tribune plutôt qu'un champ de bataille. Si l'on veut voir là des combats, ce sont combats d'idées : chaque interlocuteur y fait parade de dialectique, s'efforce de triompher du raisonnement à coups de raisonnements. Sur ces volontés solides, le sentiment (surtout celui d'autrui) n'a nulle prise. Le héros, comme le dit Corneille lui-même de Théodore, « n'est autre chose qu'un

Terme qui n'a ni jambes ni bras » (*Examen de Théodore*). Dans ces conditions, il lui serait difficile d'approcher l'adversaire, de prendre contact avec lui. Le dialogue devient donc un combat à distance, une logomachie souvent éloquente, parfois bien mécanique et froide.

Dans la tragédie de Racine, où pas une âme n'a son franc arbitre, où chaque personnage dépend absolument d'autrui, tout le ressort de vie est tendu vers le dehors. Il ne s'agit pas ici de se justifier, de s'affermir dans le vouloir, ni même de résister simplement ou de se borner à soutenir superbement les coups de la fortune ; il faut aller de l'avant, il faut attaquer. Toutes ces âmes sont, bon gré, mal gré, jetées les unes contre les autres. Leur rencontre est un corps à corps dont le dialogue est l'expression. Chaque scène est un combat plus ou moins animé, selon la gravité de l'enjeu et la nature des personnages. Jamais, dans cette tragédie dramatique, le personnage ne se borne à s'exprimer lui-même (ce qui serait du lyrisme), ni à raisonner sur les événements ou à propos des événements, sur leur bien ou mal fondé, leur conformité avec la justice, la raison, l'intérêt, etc., (ce serait là politique, morale ou idéologie, non pas drame). Sans cesse la passion, avide de se contenter, est aux prises avec un obstacle qui s'oppose à ses fins. Parfois cet obstacle est le simple conseil d'un ami ou d'un confident (Oreste et Pylade, Pyrrhus et Phœnix) ; dans ce cas, la lutte a un caractère modéré. Plus souvent, c'est une passion

rivale (Hermione et Andromaque) ou la passion directement antagoniste (Andromaque et Pyrrhus, Hermione et Oreste) : le conflit devient alors animé et furieux. Dans tous les cas, la scène est une lutte, le dialogue un duel.

Même quand ce duel est le plus véhément, il paraît ordonné et clair. Chaque scène est dans le drame un petit drame, un tout complet, avec son exposition, son nœud, son dénouement. Néron surprend-il Britannicus aux genoux de Junie (acte III, sc. 8), il contient d'abord sa colère, il se contente de dire ce qu'il a vu :

> Prince, continuez des transports si charmants.
> Je conçois vos bontés par ses remercîments,
> Madame : à vos genoux je viens de le surprendre.
> Mais il aurait aussi quelque grâce à me rendre :
> Ce lieu le favorise, et je vous y retiens
> Pour lui faciliter de si doux entretiens.

C'est *l'exposition* de la scène : comme celle du drame, cette exposition est vraiment une action. La fureur se déguise sous une ironie étudiée ; mais Britannicus en sent la pointe, sa fierté se révolte :

> Je puis mettre à ses pieds ma douleur ou ma joie
> Partout où sa bonté consent que je la voie ;
> Et l'aspect de ces lieux où vous la retenez
> N'a rien dont mes regards doivent être étonnés.

Néron voit son adversaire résolu, il répond par un coup droit :

> Et que vous montrent-ils qui ne vous avertisse
> Qu'il faut qu'on me respecte et que l'on m'obéisse?

Britannicus se sent atteint, il s'exaspère et fonce :

Ils ne nous ont pas vu l'un et l'autre élever,
Moi pour vous obéir, et vous pour me braver;
Et ne s'attendaient pas, lorsqu'ils nous virent naître,
Qu'un jour Domitius me dût parler en maître.

Tout autre que Néron chancellerait sous ce coup. L'astucieux combattant se contente de se replier ; il prend du champ, comme on dit. Jaloux de garder sur son antagoniste l'avantage du sang-froid, il use encore de l'ironie, mais cette fois non sans quelque rudesse :

Ainsi, par le destin nos vœux sont traversés :
J'obéissais alors, et vous obéissez.
Si vous n'avez appris à vous laisser conduire,
Vous êtes jeune encore, et l'on peut vous instruire.

Britannicus est à peine effleuré ; il se ramasse, se campe droit devant l'adversaire :

Et qui m'en instruira ?

NÉRON

Tout l'Empire à la fois,
Rome.

BRITANNICUS

Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,
Les empoisonnements, le rapt et le divorce ?

Chacun de ces mots cingle cruellement Néron. Ce n'est pas encore assez pour qu'il perde pied, mais déjà il s'échauffe :

Rome ne porte point ses regards curieux
Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux.
Imitez son respect.

BRITANNICUS

On sait ce qu'elle en pense.

NÉRON

Elle se tait du moins : imitez son silence.

Nous avons vu jusqu'ici deux adversaires également animés, mais de tempérament fort divers : l'un toute franchise et toute ardeur, l'autre parfaitement maître de soi, dissimulé à fond et pour cela fort dangereux. Les premières passes ont traduit en action ces caractères opposés ; chez Britannicus, un jeu étincelant, nerveux, mais un peu téméraire ; du côté de Néron, des bottes secrètes, un jeu fin, serré, fait de sang-froid et de calcul. La première partie du dialogue a donc eu ses phases diverses, ses péripéties particulières, pleines de mouvement et de spectacle, — chacun des deux interlocuteurs perdant ou gagnant du terrain, mais sans qu'on puisse, même en comptant les coups, discerner jusqu'ici ni vaincu, ni vainqueur. Nous voici arrivés au point culminant de la scène : la victoire va se dessiner ; comme d'ordinaire chez Racine, elle sortira d'une péripétie principale, tout à fait imprévue. Britannicus en effet a vu Néron se troubler, il reprend l'avantage, il le presse, il l'accule, il retourne contre lui l'arme de l'ironie :

Ainsi Néron commence à ne se plus forcer.

NÉRON

Néron de vos discours commence à se lasser.

BRITANNICUS

Chacun devait bénir le bonheur de son règne.

NÉRON

Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne.

Là-dessus Britannicus s'engage à fond, et charge impétueusement; voici le coup qui décide de la lutte :

Je connais mal Junie, ou de tels sentiments
Ne mériteront pas ses applaudissements.

Le jeune homme a touché juste. Néron n'a plus d'autre ressource que celle des âmes faibles, la violence :

Du moins, si je ne sais le secret de lui plaire,
Je sais l'art de punir un rival téméraire.

Britannicus se sent dès lors mortellement atteint. Il renonce à l'attaque et se contente d'une fière retraite :

Pour moi, quelque péril qui me puisse accabler,
Sa seule inimitié peut me faire trembler.

NÉRON

Souhaitez-la : c'est tout ce que je vous puis dire.

BRITANNICUS

Le bonheur de lui plaire est le seul où j'aspire.

NÉRON

Elle vous l'a promis, vous lui plairez toujours.

Cependant le malheureux prince veut faire payer

chèrement sa défaite. Ramassant son énergie, il jette à son brutal vainqueur un suprême et sanglant reproche :

Je ne sais pas du moins épier ses discours.
Je la laisse expliquer sur tout ce qui me touche,
Et ne me cache point pour lui fermer la bouche.

NÉRON

Je vous entends. Hé bien, gardes !

A cet endroit, nous touchons au dénouement; mais la fin de la scène, comme son commencement — et comme tous les moments de la tragédie de Racine, — s'accroît encore d'une vive péripétie, de façon à produire toute l'action et tout le spectacle qu'on est en droit d'attendre. Junie, témoin silencieux de cette lutte dont elle était l'enjeu et dont chaque phase s'est reflétée sur sa figure, dans ses gestes, dans son attitude éperdue, se jette entre les combattants :

Que faites-vous ?
C'est votre frère. Hélas ! c'est un amant jaloux.
Seigneur, mille malheurs persécutent sa vie.
Ah ! son bonheur peut-il exciter votre envie ?
Souffrez que de vos cœurs rapprochant les liens,
Je me cache à vos yeux et me dérobe aux siens.
Ma fuite arrêtera vos discordes fatales;
Seigneur, j'irai remplir le nombre des Vestales.
Ne lui disputez plus mes vœux infortunés :
Souffrez que les Dieux seuls en soient importunés.

NÉRON

L'entreprise, Madame, est étrange et soudaine.
Dans son appartement, gardes, qu'on la remène.
Gardez Britannicus dans celui de sa sœur.

Ici le dénouement est clos. Mais par un art cher au poète (nous l'avions constaté déjà à propos de la tragédie totale), la scène s'achève sur quelques mots propres à en adoucir l'impression finale, sans toutefois la calmer.

BRITANNICUS

C'est ainsi que Néron sait disputer un cœur.

JUNIE

Prince, sans l'irriter, cédons à cet orage.

NÉRON

Gardes, obéissez sans tarder davantage.
(Acte III, sc. 8)

Voilà une belle scène, substantielle et forte, pleine de mouvements animés qui composent un émouvant spectacle. L'action, certes, n'y languit pas ; on l'y voit sourdre à flots, et, de là, s'épancher dans le drame dont elle va précipiter l'allure. De telles scènes ne sont pas rares dans la tragédie de Racine ; *Britannicus* seul en contient bien d'autres qui ne le cèdent guère à celle-là, sinon pour la poussée imprimée à toute la tragédie, du moins pour les mouvements qui les animent : (cf. l'altercation d'Agrippine et Burrhus, la courte explication de la même avec Britannicus au premier acte ; la confidence de Néron à Narcisse, l'entretien de Junie et de Néron, la rencontre de Junie et de Britannicus et la réapparition de l'empereur au deuxième acte, etc., etc.). Mais à quoi bon poursuivre cette énumération ? *Britannicus*

et toutes les autres tragédies de Racine se développent par des conversations semblables, où il n'y a pas place pour un mot inutile, où tout est sentiment vif et action.

Partout aussi règne l'ordre dramatique que nous venons de relever. Chaque dialogue a son commencement, son milieu et sa fin ; il forme dans la grande pièce une petite pièce achevée. Nous ne trouvons peut-être pas souvent de ces beaux débuts à la manière du *Cid* et si justement admirés (*Rodrigue, as-tu du cœur ? — A moi, Comte, deux mots*). Les passions ont même fougue, mais une longue habitude d'être tôt rebutées a appris aux héros de Racine la défiance dans l'abord. Il faut à Oreste son fatal aveuglement pour accourir aux pieds d'Hermione avec ces élans de joie :

> Ah ! Madame, est-il vrai qu'une fois
> Oreste en vous cherchant obéisse à vos lois ?
> (IV, sc. 3)

D'ordinaire la chaleur des sentiments se contient davantage (cf. Pyrrhus et Andromaque) ; ce n'est pas politesse, c'est prudence d'âmes trop fréquemment blessées d'un accueil dur ou insensible. Bientôt pourtant la passion s'enhardit, elle s'échauffe et, soit par un progrès continu, soit par une subite et irrésistible impulsion, elle menace ou implore, selon les cas, sans mesure, sans réticence, par un éclat violent. Alors la scène atteint, dans une sorte de crise, son plus haut période d'action. On peut appeler ce moment capital le nœud du dialogue.

Nous en avons vu un remarquable exemple au milieu de la scène analysée tout à l'heure (*Je connais mal Junie...*). Chaque dialogue offre de même, dans une partie à peu près centrale, une sorte de point culminant. Céphise, la suivante d'Andromaque, ne paraît pas animée d'une vie passionnelle bien profonde. Mais la résistance qu'elle trouve auprès de sa maîtresse (dont elle veut faire céder la fidélité au devouement maternel) l'entraîne bientôt à jeter dans l'entretien cette parole émouvante :

> Hé bien! allons donc voir expirer votre fils :
> On n'attend plus que vous.....
> (vv. 1212-1213)

De même, quand Burrhus fait appel à l'innocence de son empereur, il s'anime peu à peu ; lui, le froid, le sage politique, il trouve bientôt des accents pleins de tendresse, des paroles brûlantes qui font de cette partie de la scène un grand coup de théâtre :

> Non, ou vous me croirez, ou bien de ce malheur
> Ma mort m'épargnera la vue et la douleur.
> On ne me verra point survivre à votre gloire.
> Si vous allez commettre une action si noire,
> (*Il se jette à genoux.*)
> Me voilà prêt, Seigneur : avant que de partir,
> Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir;
> Appelez les cruels qui vous l'ont inspirée;
> Qu'ils viennent essayer leur main mal assurée.
> Mais je vois que mes pleurs touchent mon empereur[1], etc.
> (vv. 1373-1381)

1. Il semble que ce soit plutôt là un discours qu'un dialogue. Mais, à y bien regarder, le discours même chez

Si, dans ces personnages de second plan, la raison s'échauffe au point d'enrichir le dialogue d'un nœud si dramatique, il ne faut pas s'étonner que la passion proprement dite y produise à son tour, dans chaque scène où elle joue un rôle — c'est-à-dire à presque tous les moments du drame, — une péripétie de paroles qui a son retentissement sur toute l'action. Entendez Hermione qui s'efforce d'obtenir d'Oreste le consentement à l'homicide. Frappé de stupeur à la demande d'Hermione, Oreste lui oppose le refus le moins déguisé. Pour vaincre cette résistance, Hermione doit trouver dans son cœur des mots d'une puissance énergique :

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.
(v. 1200)

Cette menace, si redoutable qu'elle soit pour l'amant, ne lui arrache qu'un languissant vouloir. Ce n'est pas là le compte d'Hermione ; elle revient à la charge, elle se fait captieuse, enveloppante, elle va jusqu'à laisser tomber dans ce cœur qui se dessèche d'amour une parole d'enivrant espoir :

Allez : en cet état soyez sûr de mon cœur.
(v. 1231)

Le malheureux s'affole. Elle ne lui laisse pas le

Racine est dialogue. Non seulement il est dirigé et uniquement orienté sur le personnage en présence ; mais il se modifie en raison de l'attitude de ce dernier ; il l'exprime donc lui-même en un certain sens ; tout de même que dans le dialogue, *deux* âmes s'y caractérisent à la fois.

temps de se ressaisir ; elle passe en une minute de la flatterie au plus outrageant dédain :

Ah ! c'en est trop, Seigneur.
Tant de raisonnements offensent ma colère.
J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire,
Rendre Oreste content; mais enfin je vois bien
Qu'il veut toujours se plaindre, et ne mériter rien.
Partez ; allez ailleurs vanter votre constance,
Et me laissez ici le soin de ma vengeance.
. . . . . .
Je m'en vais seule au Temple, où leur hymen s'apprête,
Où vous n'osez aller mériter ma conquête.
Là, de mon ennemi je saurai m'approcher :
Je percerai ce cœur que je n'ai pu toucher ;
Et mes sanglantes mains sur moi-même tournées,
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées ;
Et tout ingrat qu'il est, *il me sera plus doux*
De mourir avec lui que de vivre avec vous.
(Acte IV, sc. 3)

A ce coup, c'en est trop. La débile volonté d'Oreste se brise sur ce dernier écueil. La crise est consommée. On devine aisément comment des scènes ainsi conduites se dénouent. Sous l'énergique instinct de leur propre passion, ou sous l'impulsion impérieuse d'une volonté étrangère, qu'il s'agisse d'éviter une présence importune, de hâter quelque événement, ou de gagner un rendez-vous, les âmes volent plus qu'elles ne marchent. Leur élan se communique à la scène qui, après avoir commencé avec calme, finit dans la précipitation. Cette allure rapide, fiévreuse, du dénouement scénique s'observe surtout dans les tragédies

de passion, et, d'une façon générale, dans la seconde moitié de toutes les tragédies [1].

*
* *

La même cause qui imprime à la scène un mouvement à la fois rapide et harmonieux contribue encore d'une autre manière à en rendre l'ordre et l'expression parfaitement naturels. Ceci consomme la ressemblance du dialogue avec la vie, que bien souvent les personnages, tout obsédés de la passion qui les remplit, n'ont d'yeux et d'oreilles que pour elle, et, tout en faisant mine d'écouter qui leur parle, n'entendent bien souvent que sa voix. Ils suivent avant tout le discours intérieur de leur amour ou de leur haine ; un signe involontaire, un mot ou un geste, trahit seulement la présence d'un personnage invisible qui est de part dans l'entretien. Nous avons déjà relevé le mélange, parmi le dialogue, de véritables soliloques. On se rappelle qu'en face des gardes qui lui demandent ses ordres, Agamemnon semble ne rien voir, ne rien entendre ; il ne répond à Eurybate qu'après s'être

1. Voici quelques exemples :

C'est Hermione. Allons, fuyons sa violence.
(*Andr.*, IV, 1)

Ah ! cours après Oreste.....
(*Ibid.*, IV, 4)

Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione.
(IV, 5)

Pardonnez, Madame, à ce transport,
Je vais le secourir, si je puis, ou le suivre.
(*Brit.*, V, 4)

à plusieurs reprises interrogé lui-même et délibérément répondu. Quelquefois le discours intime poursuit sa marche à travers les interruptions de l'interlocuteur ; le monologue paraît alors s'enlacer au dialogue ; mais, loin de le faire languir, il lui communique une allure de souplesse et de vie. On voit cela dans plus d'un cas ; je rappellerai d'abord cette scène curieuse où Phœnix s'efforce d'attirer l'attention de Pyrrhus du côté d'Hermione, tandis que celui-ci n'a de pensées que pour sa chère Andromaque. Par un art analogue, — mais avec plus d'insistance et une conformité admirable aux lois de la scène comique, — l'Harpagon de Molière n'aura que sa cassette à l'esprit, quand Valère l'entretiendra d'Élise, comme Géronte la galère quand Scapin le pressera d'arracher son fils aux Turcs. L'année où Racine donna *Andromaque*, ni l'une ni l'autre de ces pièces n'était composée ; mais le poète avait pu applaudir, dès 1664, la scène fameuse où Orgon, demandant à Dorine des nouvelles du logis, n'a que Tartuffe à la pensée et, sans rien entendre des réponses qu'on lui fait, n'écoute que son comique amour pour le *pauvre homme*. Je n'affirme pas que l'auteur d'*Andromaque* se souvient ici du *Tartuffe* ; mais, par ce trait, son art le rappelle. Qu'il ait ou non imité Molière, Racine a compris comme lui que la première qualité d'un dialogue est de bien rendre la passion et que celle-ci ne laisse à l'âme ni liberté, ni répit.

Quelle magnifique entrée en scène que celle de

Phèdre et d'Œnone au commencement de la tragédie ! Mais écoutez : l'étrange conversation ! La suivante a les yeux attachés sur sa pâle maîtresse. Phèdre paraît à peine soupçonner sa présence :

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Œnone.

Voilà, dans la première partie de la scène, toute la part du dialogue. A l'instant même la pensée de Phèdre se replie sur elle-même :

Je ne me soutiens plus : ma force m'abandonne.
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas !

ŒNONE

Dieux tout-puissants, que nos pleurs vous apaisent.

PHÈDRE

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux ?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

Comme plus haut, ce n'est pas à Œnone que le discours s'adresse ; cette fois encore elle ne le prend pas pour elle, et se résigne d'abord à l'aparté :

Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire !

Puis elle songe à se justifier :

Vous-même, condamnant vos injustes desseins,
Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains ;
Vous-même, rappelant votre force première,
Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, Madame ; et prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher ?

Phèdre a entendu, cette fois, mais de cette

réponse, elle ne peut retenir qu'une idée qui s'empare despotiquement de son esprit, et de nouveau l'arrache à l'entretien :

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

ŒNONE

Quoi ? vous ne perdrez point cette cruelle envie ?
Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
Faire de votre mort les funestes apprêts ?

Vaines paroles qui ne frappent plus les oreilles de la malheureuse. Son esprit est bien loin, ses yeux brillants de fièvre semblent scruter l'horizon pour y découvrir de séduisantes images :

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

ŒNONE

Quoi, Madame ?

Phèdre dans cette interrogation n'a perçu que le bruit matériel qui lui révèle une présence. Elle frémit, s'arrache vivement à ses visions et renoue enfin le dialogue :

Insensée, où suis-je ? et qu'ai-je dit ?
Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ?
Je l'ai perdu : les Dieux m'en ont ravi l'usage.
Œnone, la rougeur me couvre le visage :
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs ;
Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs.
(Acte I, sc. 3)

Tandis qu'Œnone reproche à sa maîtresse de manquer de confiance, celle-ci s'absorbe à nouveau dans son rêve. Elle n'en est tirée à la fin, et avec quel sursaut, que par le nom dont son esprit est obsédé. — On voit donc dans une telle scène un exemple bien remarquable de ces absences et de ces soudains retours de la passion qui, mêlant en quelque sorte le monologue au dialogue, font de ce dernier l'image parfaite de la conversation vivante et passionnée.

Avec les soliloques tout compacts qui, nous l'avons dit précédemment, sont engagés dans la trame d'une scène collective, et avec ces sortes de monologues suspendus et repris qui, on vient de le constater, festonnent parfois l'entretien, on voit encore la profonde vie morale affecter le dialogue au point de l'annihiler. Quand Oreste accourt annoncer à Hermione l'assassinat de Pyrrhus (V, sc. 2), le dialogue à peine ébauché avorte. On ne peut pas dire qu'il y ait rien dans la scène qui ressemble, même de loin, à une conversation. La conversation suppose et demandes et réponses. Or, des deux personnages en présence, il n'y en a qu'un ici qui, dans toute la première partie de l'entretien, s'adresse vraiment à l'autre ; ce n'est pas pour l'interroger. Le rapport d'Oreste à Hermione plonge cette dernière dans une stupeur, dont elle ne s'arrache que par des mots brefs du plus tragique accent (*Il est mort ?... — Qu'ont-ils fait ?*) Et dans la seconde partie de la scène, où les interrogations se font, du côté d'Hermione, nombreuses

et harcelantes, ce ne sont pas là demandes pour être répondues, mais transports d'une fureur qui ne souffre aucune réplique. L'âme d'Hermione d'abord, celle d'Oreste bientôt après, est trop contractée sur soi par la souffrance pour qu'il y ait de l'une à l'autre ce rapport de pensées que suppose la conversation. Je ne vois rien ici qu'un contact purement sensible, qu'un furieux échange de blessures mortelles. Jamais scène dialoguée ne sembla faite d'une trame plus élémentaire; nulle part, dans la tragédie de Racine, ce véhément duel qu'est le dialogue ne fut plus meurtrier.

*
* *

Nous venons de voir la passion toute seule animer le dialogue, et, sans autre art que le naturel, le façonner à ses libres allures. Dans certains cas, l'ordre de la scène est régi encore par un autre principe. Sans qu'aucun artifice se fasse sentir, l'art proprement dit intervient davantage. Il se cache, mais la réflexion le découvre.

Dans ces scènes, par exemple, qui ont pour office de révéler une nouvelle importante, Racine déploie une habileté parfaite. A la fin d'*Andromaque*, quand Hermione s'est donné la mort, Oreste, qui cependant n'a que son amante à la pensée, ignore quelque temps son malheur ; sur un mot qui trahit son désir de la voir, Pylade, étonné, lui apprend la terrible nouvelle. Grâce à ce court atermoiement, l'esprit du spectateur demeure aussi

dans l'ignorance; il n'est que plus saisi du coup qui foudroye Oreste. Au contraire, à la fin de *Bajazet*, nous sommes déjà avertis du sort de ce malheureux prince; mais Atalide n'en sait rien. Elle a interrogé Zatime, qui n'a pas répondu. Acomat, en la questionnant elle-même sur ce point, a redoublé ses craintes. Zaïre est venue annoncer la mort de Roxane, et allumer par là une flamme d'espoir dans son cœur. Voici qu'Osmin se présente à son tour. Il ne parle d'abord que de l'assassinat de Roxane; le secret dont l'ignorance torture Atalide ne s'échappe que sur le tard et comme à l'improviste. *Roxane est morte*, dit Osmin : *Orcan a voulu nous imposer sa volonté* :

> Mais, Seigneur, sans vouloir l'écouter davantage,
> Transportés à la fois de douleur et de rage,
> Nos bras impatients ont puni son forfait,
> Et vengé dans son sang la mort de Bajazet.
>
> ATALIDE
>
> Bajazet !
>
> ACOMAT
>
> Que dis-tu ?
>
> OSMIN
>
> Bajazet est sans vie.
> L'ignoriez-vous ?
>
> ATALIDE
>
> O ciel !
>
> (Acte V, sc. 11)

On ne sait ce qu'il faut admirer davantage, de

l'art d'Osmin à retenir le funeste secret, ou du naturel avec lequel, à la fin, celui-ci tombe de ses lèvres. L'effet de ce coup vraiment dramatique est accru par la structure du dialogue ; chacun des deux personnages qu'a surpris une si terrible révélation trouve à peine la force de faire entendre une parole ; le doute semble se décomposer ici en deux moments, dont chacun révèle, par l'attitude, l'expression et l'accent, une nuance particulière de douleur ou de fureur. Il faut qu'une affirmation décidée d'Osmin tranche toute incertitude ; la péripétie s'achève dans une clarté sinistre.

Cet art de multiplier en quelque sorte par le dialogue la puissance dramatique de la révélation n'est nulle part plus parfait que dans *Iphigénie*. Cette fois encore, un confident, Arcas, joue à ce moment du drame un rôle de premier ordre. Chargé par Agamemnon de réclamer Iphigénie, il implore sur le champ l'appui de ses protecteurs :

> Madame, tout est prêt pour la cérémonie.
> Le Roi, près de l'autel, attend Iphigénie ;
> Je viens la demander. Ou plutôt, contre lui,
> Seigneur, je viens pour elle implorer votre appui.

Les auditeurs d'Arcas seraient fixés immédiatement sur l'horrible événement qui se prépare, si, par un mouvement des plus naturels ; les propres sentiments d'Arcas n'en retardaient la révélation : il aperçoit Achille et ne pense plus qu'au salut d'Iphigénie :

ACHILLE

Arcas, que dites-vous?

CLYTEMNESTRE

Dieux ! que vient-il m'apprendre ?

ARCAS, à Achille.

Je ne vois plus que vous qui la puisse défendre.

ACHILLE

Contre qui ?

Un autre sentiment, bien naturel aussi, retient une seconde fois ce secret effroyable : comment ne pas hésiter à prononcer dans de telles circonstances le nom du père d'Iphigénie ? Arcas, sans doute, s'en fie à peine à sa propre certitude. S'il parle, le croira-t-on ? Il atermoye ; sa pensée s'arrête aux préparatifs de l'horrible cérémonie ; il semble demander à ces images funestes le courage qui lui manque ; il les prend à témoin de sa véracité :

Je le nomme et l'accuse à regret.
Autant que je l'ai pu, j'ai gardé son secret.
Mais le fer, le bandeau, la flamme est toute prête.
Dût tout cet appareil retomber sur ma tête,
Il faut parler.

Cette fois c'est l'impatience passionnée des auditeurs d'Arcas qui se met au travers de la révélation :

CLYTEMNESTRE

Je tremble. Expliquez-vous, Arcas.

ACHILLE

Qui que ce soit, parlez, et ne le craignez pas.

ARCAS

Vous êtes son amant, et vous êtes sa mère :
Gardez-vous d'envoyer la princesse à son père.

CLYTEMNESTRE

Pourquoi le craindrons-nous ?

ACHILLE

Pourquoi m'en défier ?

Malgré les interruptions, le fatal secret est plus qu'à demi déclaré. Mais tel est l'aveuglement de ces âmes emportées, elles n'ont pas encore compris. Un dernier mot d'Arcas va illuminer d'un éclair l'affreuse situation :

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

ACHILLE

Lui !

CLYTEMNESTRE

Sa fille !

IPHIGÉNIE

Mon père !

ÉRIPHILE

O ciel ! quelle nouvelle !
(Acte III, sc. 5)

Ne dirait-on pas d'un de ces coups de tonnerre dont l'éclat effroyable, répété d'écho en écho, remplit la nature d'épouvante ! Ici chaque passion jette une clameur distincte : la colère, l'horreur, la douleur et je ne sais quel infernal contentement se répercutent d'âme en âme, faisant de cette scène une des plus étonnantes que le théâtre ait vues. Le dialogue est l'agent efficace, la condition

de ces beautés vraiment tragiques. Après avoir excité et suspendu l'attente, il imprime à l'événement une incalculable puissance d'émotion. Il est permis de voir dans cet endroit la perfection du dialogue scénique, non seulement pour le drame de Racine, si remarquable à cet égard, mais pour le drame de tous les temps.

Même en se tenant au point de vue exclusif de l'action, on ne peut omettre un autre caractère remarquable du dialogue racinien. Mais les observations qui précèdent — avec les citations qui les accompagnent, — et de plus, les réflexions que nous nous proposons de faire dans le chapitre du style, nous permettent ici d'être brefs.

Tout le monde connaît la *stichomythie*, « cette forme de dialogue singulière, frappante, tout à fait comparable à un assaut d'armes, puisque le vers y répond au vers comme une riposte instantanée répond à une attaque » (Croiset). On sait combien la stichomythie est fréquente chez Corneille. Étant donné le caractère expressif de cette forme de dialogue, il semble qu'on dût la rencontrer souvent dans un drame où tout est lutte. Elle y est très rare cependant. Sauf dans ses deux premières tragédies, *la Thébaïde* et *Alexandre*, où il n'est encore qu'un écolier de génie à la suite de Corneille, Racine n'introduit presque jamais dans son dialogue ces tranches de paroles exactement mesurées, rigoureusement équilibrées. Même dans les scènes qui sembleraient le mieux se prêter à

cette sorte d'expression, on compterait les vers qui se font ainsi pendant. Je ne crois pas qu'un seul endroit de son théâtre en contienne autant que la rencontre de Néron et de Britannicus, véritable descente sur le terrain où les deux adversaires se livrent le plus furieux duel de paroles. Sur soixante vers dont se compose la scène il n'y en a qu'une dizaine qui se répondent ainsi un par un. C'est un chiffre énorme pour Racine. A l'avenir on le verra se garder soigneusement de cette symétrie. On n'en trouve guère de traces dans les tragédies de sa pleine maturité ; la longue dispute d'Achille et d'Agamemnon, qui ressemble, pour le fond, à celle de Néron et Britannicus, ne contient en tout, je crois, sur une centaine de vers, que deux répliques exactement opposées [1]. C'est du point de vue de cette dernière scène qu'il faudrait comparer à l'égard des stichomythies le dialogue de Corneille et celui de Racine.

1.

ACHILLE

Ah ! je sais trop le sort que vous lui réservez.

AGAMEMNON

Pourquoi le demander, puisque vous le savez ?

. . . . . .

. . . . . .

AGAMEMNON

Oubliez-vous ici qui vous interrogez ?

ACHILLE

Oubliez-vous qui j'aime, et qui vous outragez ?

(Acte IV, sc. 6)

Si le poète évite avec soin le dialogue à ripostes courtes, il a pour cela, je pense, plus d'une bonne raison. Celle-ci, d'abord, que Corneille en avait usé et abusé. Cette autre, qui vaut mieux : c'est que la passion vivante, capricieuse, s'accommode mal de tout ce qui est exactement mesuré. Ce style à coups de cravache, parfait dans le défi ou l'injure, exprime mal la douleur ; or, les passions de Racine se ramènent toutes à la douleur ; la colère pure a peu de place dans son théâtre. Une autre raison non moins forte exclut le balancement de son style dialogué. On sait, tout cet ouvrage a tendu à montrer combien le drame de Racine est riche d'action et de mouvement. La stichomythie, toute nerveuse et courte qu'elle paraisse, est sujette pourtant à quelque lenteur. Dans plus d'un dialogue réglé sur ce patron, — et chez Corneille lui-même, — le style est vif, mais la passion, si j'ose dire, marque le pas sur place. Autant de raisons pour que cette forme de langage demeure exceptionnelle dans un drame où tout presse le dénouement.

Il y a pour le dialogue un écueil opposé. La réplique tenue risque de dégénérer en dissertation suivie, la « tirade » guette l'écrivain de théâtre qui veut éviter de morceler son style. Est-il besoin de dire qu'il n'y a ni dissertation ni tirade chez Racine? Nombreux y sont les discours, mais à part celui d'Oreste à Pyrrhus qui emprunte aux circonstances un caractère spécial[1], je n'en connais aucun qui,

1. Le discours d'Agrippine à Néron est plutôt une narration.

par la place qu'il occupe dans la scène, par ce qu'il reçoit d'elle et lui rend, et donc par la perpétuelle collaboration, si j'ose dire, de celui qui écoute avec celui qui parle [1], ne soit, plutôt qu'un discours, une conversation. Nous avons cité tout à l'heure un fragment du discours de Burrhus à Néron ; en voici la conclusion :

. . . . . .

Me voilà prêt, Seigneur : avant que de partir,
Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir ;
Appelez les cruels qui vous l'ont inspirée ;
Qu'ils viennent essayer leur main mal assurée.
Mais je vois que mes pleurs touchent mon empereur ;
Je vois que sa vertu frémit de leur fureur.
Ne perdez point de temps, nommez-moi les perfides
Qui vous osent donner ces conseils parricides.
Appelez votre frère, oubliez dans ses bras...

NÉRON

Ah ! que demandez-vous ?

BURRHUS

Non, il ne vous hait pas,
Seigneur ; on le trahit : je sais son innocence ;
Je vous réponds pour lui de son obéissance.
J'y cours. Je vais presser un entretien si doux.
(Acte IV, sc. 3)

Où finit ici le discours, où commence le dialogue ? Est-ce seulement quand Néron interrompt Burrhus ? ou plus haut, quand le visage et toute l'attitude de l'empereur *ont déjà répondu* aux brûlantes prières de Burrhus ? — Eh ! bien, ces

1. Indépendamment même des interruptions de l'interlocuteur.

réponses muettes, perpétuellement sollicitées par le ton ou les yeux de celui qui parle, toujours entendues par lui ; ce regard — nous l'avons dit ailleurs — toujours ouvert sur celui qui écoute ; cet incessant commerce de réactions subtiles ou de constatations notoires fait du discours, chez Racine, un véritable dialogue.

Ce dialogue que rien ne vient interrompre ménage donc en perfection le caractère dramatique de la scène ; il en accroît par son économie la puissance pathétique ; il est la source intarissable d'où s'épanche l'action.

CHAPITRE III

LE STYLE

« Corneille et Racine ne sont que des parleurs. »
J.-J. Rousseau

Sommaire : Brièveté de la langue de Racine. — Ni réitérations, ni amplifications. — Pas de sentences, si ce n'est *en action*. — Pas d'appareil logique. — Brièveté dans l'image : pas de comparaisons. — Force dramatique de ce langage. — L'ironie. — L'interrogation. — Les demi-mots à détente.
Le rythme de la phrase : la période se fait rare. — Rythme métrique : les vers se découplent; les coupes intérieures se multiplient. — Pas de lyrisme. — Un style d'action.

Un de nos plus grands poètes, Lamartine, a reconnu dans Racine « la perfection incarnée de la langue poétique en France ». Cet éloge, pour magnifique qu'il soit, n'a rien à nos yeux d'excessif. La langue de Racine est parée en splendeur de toutes les beautés du style. Sa pureté, son harmonie, sa souplesse, son élégance n'ont peut-être pas d'égales dans notre littérature. Mais ces mérites ont été maintes fois signalés par la critique. D'ailleurs, ils ne relèvent pas de cet

ouvrage. Notre plan ne nous permet de considérer qu'une face de ce style admirable, son rapport à l'action.

Tous les mérites dramatiques du style de Racine peuvent se ramener à deux principaux, la brièveté et la force. L'une et l'autre évidemment sont dans le rapport le plus étroit avec le reste de son art ; la brièveté, car elle n'est que l'unité envisagée d'un nouveau point de vue, c'est-à-dire dans l'expression ; et d'autre part la force, car celle-ci, qu'est-ce autre chose que la violence des passions s'imprimant dans le style ?

La brièveté, dit-on parfois, est l'âme des écrits. A ce compte, il y en a peu d'aussi vivants que les tragédies de Racine. Je ne sais pas d'écrivain dont le premier jet soit plus ferme, plus plein, plus efficacement court, et qui pourtant rature davantage pour tout réduire à une substantielle brièveté. D'édition en édition, il ne cesse de se relire; ce n'est pas pour ajouter, mais pour corriger et surtout pour retrancher. On pourrait faire le compte des vers qui ont, un à un, ou par scènes entières, disparu de ses pièces, le total serait considérable. Mais plutôt que de comparer le poète à lui-même, rapprochons-le de quelque grand poète français, de Corneille, par exemple, dont la langue est dans les bons endroits merveilleusement ferme et nerveuse; nous comprendrons alors ce caractère éminent de l'expression racinienne ; nous verrons dans sa précision mieux qu'une pure et simple modé-

ration du style ; elle nous apparaîtra comme la condition première de sa vigueur.

Chez Racine, la brièveté commence, bien entendu, par exclure les redites. Les « réitérations » communes chez l'auteur de *Cinna*, ces sortes de redondances verbeuses par où s'épanchait le trop-plein d'énergie des héros cornéliens[1], sont tout à fait absentes de la tragédie racinienne. Un mot, un seul mot suffit à un personnage de Racine pour affirmer sa certitude ou sa résolution. Au long couplet par lequel Abner a tenté d'éveiller l'inquiétude de Joad, celui-ci se contente d'opposer une parole :

> Soumis avec respect à sa volonté sainte,
> Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
> (vv. 63-64)

Dans Racine un tel trait n'a rien d'exceptionnel. Nous pourrions citer des rôles, des scènes entières qui sont de cette langue abrégée et discrète. Voyez Oreste devant Hermione (III, 3) : comme il épargne les récriminations, comme sa douleur se modère et se tait ! Racine semble avoir découvert ou retrouvé le secret d'une éloquence perdue, l'éloquence du mutisme[2]. Il en fait dans *Andromaque*, il faudrait dire dans chacune de ses pièces, un remarquable usage. Dans la seconde scène du

1. Cf. *Cinna*, début ; *Horace*, II, sc. 3 (commencement) ; et même *Cid*, monologue de Don Diègue, etc., etc.

2. Cf. les *silences* du drame d'Eschyle.

quatrième acte, Cléone, témoin de la prostration d'Hermione, ne peut taire son étonnement :

Non, je ne puis assez admirer ce silence.

Elle a raison, ce n'est point là le langage ordinaire des personnages de tragédie. Il a fallu pour restaurer cette éloquence un écrivain uniquement épris de vérité, dédaigneux de tout le superflu qui masque la nature.

On le comprend, une telle épargne de mots est ce qu'il y a de plus contraire à l'amplification[1]. Elle n'exclut pas moins un autre procédé du langage dramatique, fort en vogue depuis Sénèque, les *sentences*. Ces maximes plaquées dans le style, que Ronsard approuvait « nombreuses en tragédie et comédie » (préface de *la Franciade*), que Jean de la Taille proclamait « les piliers et colonnes de notre tragédie », Corneille le premier en avait donné la règle : « Il en faut user sobrement, les

1. On porte parfois au compte de l'amplification certaines périphrases comme celles-ci : *la mère de César* (pour Agrippine), *le fils d'Énobarbus* (pour *Néron*), *Celui qui met un frein*, etc. (pour *Dieu*), etc. Loin d'y voir un allongement stérile de la phrase, il convient plutôt d'y reconnaître une sorte de raisonnement en raccourci, et par là une véritable épargne sur l'expression. On peut comparer le dernier exemple à l'ample et majestueuse période de même sens : *Celui qui règne dans les cieux*, etc. On a ici un modèle parfait de deux sortes de périphrases, l'une oratoire et l'autre dramatique. D'autres locutions périphrastiques ont dans le drame un caractère et un rôle différent ; le fameux trait, par exemple, *Les ombres par trois fois*, etc., est un trait poétique, ou plus exactement un trait de couleur locale.

mettre rarement en discours généraux, ou ne les pousser guère loin, surtout quand on fait parler un homme passionné..... ; encore un coup, il ne les faut pas pousser loin sans les appliquer au particulier. » (*Disc. Poème dramat.*) Corneille a-t-il toujours tenu compte de cette loi? En tout cas, Racine l'observe avec tant de scrupules que la sentence, qui pullulait avant lui dans le style tragique, paraît absente de son théâtre. Elle s'y trouve pourtant, mais toujours rigoureusement appliquée au particulier, mieux encore, métamorphosée en sentiment et sous cette nouvelle forme à peine reconnaissable. Dès la *Thébaïde*, la sentence a cette allure vibrante :

Qu'on hait un ennemi, quand il est près de nous !

Elle ne l'aura nulle part plus que dans *Phèdre* :

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.

Ainsi conçue, la sentence ne cesse pas d'être une raison, mais elle est une raison du cœur. Elle n'a plus rien de général, ni de froid; elle est ce qu'il y a de plus personnel; elle exprime une vérité vécue, sensible, passionnante. Aussi a-t-on pu dire qu' « elle devient active, de spéculative qu'elle était ». En effet, ces sortes de maximes n'ont plus rien de logique ou de concerté, elles ne sont plus appliquées du dehors, mais jaillissent des profondeurs de l'âme, expriment à plein la passion, et, selon le mot de Louis Racine, sont « en action ».

Le style du poète s'allège d'ailleurs de tous les termes qui appartiennent à la logique. Les *car*, les *or*, les *donc*, ou les *autem*[1], toutes ces attaches raides et saillantes du raisonnement sont bannies de sa langue. Le raisonnement lui-même se réduit chez Racine au sentiment. Nous l'avons remarqué plus d'une fois, pas d'idée pure, dans ce drame, rien d'abstrait. Les monologues y sont faits de mouvements vifs ; les discours aussi, quand ils ne sont pas, comme celui d'Agrippine à Néron, ou de Mithridate à ses fils, un tissu dense de faits précis. Dans un cas comme dans l'autre, la logique se confond avec la passion, le style est ramassé, tout substantiel et concret. Ce caractère de la langue se dénote en particulier à la prédominance du verbe. Le verbe fait tous les frais de ce style dramatique[2].

Exempt de longueurs et d'amplification, débarrassé des sentences et de tout l'appareil logique, le style de Racine n'admet l'image elle-même que dans ses formes compatibles avec la brièveté et en harmonie avec cette vivacité de l'expression où se résume sa rhétorique. Je ne connais dans tout son

1. Le discours de l'Intimé nous en offre la charge ; le début de Petit-Jean peut passer aussi pour une satire de ce style redondant ou de ces amplifications dont nous avons dit un mot tout à l'heure (cf. le discours du vieil Horace au Roi, qui commence et finit par un *donc* ; le *car enfin* de Rodrigue et de Chimène, III, 4, etc.).

2. Dans ce discours, en particulier, tous les mots de liaison sont des verbes : *ce n'était rien pour vous*;.... *ce n'était rien encore*;..... *je fis plus*.....

théâtre qu'une seule comparaison développée ; elle se rencontre dans la *Thébaïde*, pièce de début, où le poète se souvient encore de Sénèque. La voici, pour sa rareté :

> Tous deux feront gémir les peuples tour à tour :
> *Pareils à ces torrents qui ne durent qu'un jour,*
> *Plus leur cours est borné, plus ils font de ravage,*
> *Et d'horribles dégâts signalent leur passage* [1].
> (vv. 217-220)

Ces sortes de figures supposent des loisirs, une imagination qui flâne et jouit d'elle-même. Comme le dira très bien Voltaire, les comparaisons ne sont pas tragiques, « elles n'appartiennent qu'à l'esprit ; tandis que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion ». C'est sous forme de métaphores que l'image viendra parer la langue du poète. Mais elle ne lui procurera pas plus d'ornement que de force. La valeur expressive, l'énergie efficace ne le cède en rien à la beauté purement poétique dans ces expressions tant de fois citées :

> Dans l'*Orient désert* quel devint mon ennui !
> .....
> Que tous *mes pas* vers vous sont autant de *parjures*...
> .....
> On sait qu'elle est charmante ; et de *si belles mains*

1. Voyez, dans le discours de Mithridate, la même comparaison se condenser en métaphore :

> Ils savent que sur eux prêt à se déborder,
> *Ce torrent*, s'il m'entraîne, ira tout inonder ;
> Et vous les verrez tous, prévenant son ravage,
> Guider vers l'Italie et suivre mon passage.
> (vv. 809-812)

Semblent vous *demander* l'empire des humains...
.....
Et présentant la foudre à mon esprit confus,
Le bras déjà levé, *menaçaient mes refus*...
.....
Qu'à la fureur du glaive on le livre avec elle.

Ces figures et mille autres semblables ornent le style du poète; ornements non surajoutés, non d'emprunt ni de fantaisie, mais beaux de vérité, de convènance et de force. Il n'y a pas un de ces mots qui ne soit signe de vie et n'éclate au regard comme un geste passionné du cœur.

Rencontrons-nous à de rares fois de brillantes peintures complaisamment développées, c'est qu'alors la passion y trouve son compte. Le tableau retracé par l'amante de Titus,

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?

n'est pas de pur agrément. Il orne le discours, mais avant tout il exprime une passion; de plus, il prépare, il accroît à l'avance l'effet d'une péripétie. L'image, cette fois encore, est moins tracée pour elle-même que pour l'amour dont elle flatte et enivre l'espoir; la tendresse de Bérénice est en définitive le vrai objet de la peinture. On peut donc appliquer à cet endroit le mot fameux d'Amiel : une telle image est un état d'âme.

Mais infiniment plus nombreuses sont ces courtes et éclatantes images, semées à profusion dans le tissu du style. — Faites parfois de deux ou trois vers :

Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.
(*Brit.*, vv. 387-388)
Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue,
Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,
Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber.
(*Andr.*, vv. 1610-1612)

Elles se réduisent souvent à un seul :

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.
(*Iphig.*, v. 9)

Qu'on recherche, dans le langage du poète, sa délicate harmonie, le rapport parfait de la forme avec l'idée, l'art de faire rivaliser les mots avec les lignes et les couleurs, l'invention verbale ou la pureté brillante du style, tous ces exemples sont classiques et comme inévitables. Nous ne les alléguons ici que pour mettre au jour la concision expressive de ce style où l'image elle-même, soit qu'elle agrandisse pour l'esprit l'horizon de la scène et ouvre au spectateur de brillantes échappées, soit qu'elle illumine les profondeurs de la passion, dans tous les cas, se fait concise et sobre, et s'harmonise exactement avec la brièveté générale de la langue.

Une autre qualité du langage de Racine, ou plutôt une conséquence de celle qu'on vient de définir, c'est la force. Cette langue écourtée a des demi-mots[1] du plus grand effet dramatique. Nul

1. Demi-mots encore, mais d'un autre caractère, ces ellipses dont Racine est le modèle classique. Nous ne nous

n'a su comme Racine, pour le langage aussi bien que pour l'action, *faire quelque chose de rien.* Agamemnon, pressé de questions par sa fille, laisse, malgré lui, tomber sur elle un seul mot, un mot aussi tranchant que le couteau du sacrifice :

> Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille? —
> Hélas! — Vous vous taisez? — *Vous y serez, ma fille.*
> (Acte II, sc. 2)

Roxane feint d'avoir pitié d'Atalide et, parlant de Bajazet qu'elle vient de faire étrangler, répond à la malheureuse :

> Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui
> Par des nœuds éternels vous unir avec lui.
> *Vous jouirez bientôt de son aimable vue.*
> (Acte V, sc. 6)

Toutes les sortes d'ironies se trouvent dans Racine; cette figure est fort naturelle dans les moments où la passion s'aigrit. Il y a de longues suites de vers fameuses à la scène et qu'on nomme justement de ce nom. Mais les « couplets d'ironie » d'Hermione (IV, sc. 5), d'Oreste (V, sc. 5), de Néron (V, sc. 6), pour dramatiques qu'ils soient, ne sont pas d'un plus tragique effet que ces mots courts, incisifs où la passion s'enveloppe de réticence. Dans ce cas, la brièveté est un merveilleux auxiliaire de la force.

Sans prétendre passer en revue tous les modes de cette brièveté et de cette vigueur rares, obser-

y arrêtons pas, car elles appartiennent plutôt au caractère poétique du style.

vons un autre caractère du langage. Ce n'est pas seulement sur les spectateurs qu'il produit une grande impression. Sa portée, sa poussée, pourrions-nous dire, s'exerce avant tout sur les personnages, donc sur le drame lui-même. Dans la tragédie de Corneille, où les héros ne prennent conseil que d'eux seuls et se suffisent parfaitement à eux-mêmes, les paroles ne sont le plus souvent que les signes de leur intraitable et tout-puissant vouloir : elles ne le font pas, elles ne le modifient en rien, elles se contentent de l'exprimer. Sur les personnages de Racine, qui ne sont que dépendance et débilité, les paroles ont un incroyable pouvoir.

De là, d'abord, le grand nombre de points d'interrogation qui ponctuent le style de Racine. On peut dire de l'interrogation qu'elle est sa figure favorite. De longues scènes ne sont chez Racine qu'un interrogatoire décomposé en mouvements de théâtre (cf. la scène entre Iphigénie et Agamemnon, entre Athalie et Joas). Des rôles entiers se passent à questionner (rôle de Roxane et surtout de Narcisse). Toute interrogation sans doute n'est pas une « figure »; mais elle en devient souvent une, ou en prend un faux air quand c'est la passion qui questionne. L'âme emportée par son élan, moins curieuse de s'instruire qu'avide de s'exalter, perd pied en quelque sorte, et tout le discours reste en l'air. Ce phénomène est fréquent chez Racine. On en pourrait trouver beaucoup d'exemples ; un couplet d'Hermione suffira :

Ah ! fallait-il en croire une amante insensée ?
Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?
Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,
Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments ?
Quand je l'aurais voulu, fallait-il y souscrire ?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire ?
Toi-même avant le coup me venir consulter,
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?
Que ne me laissais-tu le soin de ma vengeance ?
Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?
(vv. 1545-1554)

Voilà une manifestation remarquable de cette force qui communique au style l'allure de la passion la plus exaltée. Dans tous les cas, que l'interrogation soit stratégie (cf. les questions de Narcisse dans les deux scènes avec Néron), ou pure expression de la curiosité (Athalie), ou explosion de la fureur, elle est, comme disaient les anciens, *un geste du discours*, dont elle accroît la force ; ajoutons qu'elle est le geste le mieux approprié à ce drame de violence et de tragique incertitude.

Mais celles mêmes des interrogations qui ont pour effet d'arracher des réponses à l'interlocuteur ne sont pas peut-être les ressorts les plus puissants de ce style énergique. Il faut encore remarquer qu'il est plein de détentes, de mots qui portent coup. Ils sont en si grand nombre qu'on est en peine de les transcrire. Prenez une seule pièce, *Andromaque* : vous trouverez à chaque page de brèves paroles qui font une révolution dans l'âme d'un personnage ou produisent dans l'action une

péripétie considérable. La conduite d'Andromaque ou d'Oreste, de Pylade ou de Pyrrhus, est perpétuellement suspendue à un mot. Et, de même, quelques mots de Narcisse auront plus de pouvoir sur Néron que les plus longs discours. Veut-on savoir jusqu'où va, chez Racine, l'effet dramatique d'un mot, qu'on relise seulement le dernier entretien de Roxane et de Bajazet, qu'on entende le : *Sortez* ! qui lui sert de conclusion. Jamais l'économie de la parole n'eut au théâtre un effet plus saisissant.

*
* *

Le langage dans ce drame vient du cœur. Il ne saurait revêtir une forme unique, car rien n'est plus varié que la passion. Il y aura donc une grande inégalité de mesure. Quand les passions seront assez calmes pour se décrire ou plutôt se raconter, elles s'exprimeront en phrases plus longues; par exemple, la mélancolie d'Oreste au début d'*Andromaque*, les amertumes d'Agamemnon et les pudeurs d'Hippolyte au commencement d'*Iphigénie* et de *Phèdre*. Mais quand le drame s'avancera, que les passions s'échaufferont, elles s'exprimeront d'ordinaire d'une façon très abrégée. Hermione, d'abord muette de douleur, criera son ressentiment en vers emportés; les Junie, les Atalide, exhaleront dans un cri unique tout leur désespoir (*Ah! mon prince!... — O ciel!*). Mais entrons dans quelques détails.

La phrase d'abord a son rythme, comme le vers. Ce rythme dépend non pas, bien entendu, du nombre des syllabes ou des mots, mais de celui des membres et du rapport que ceux-ci ont entre eux. Chez Racine ce rapport est des plus variables. Il est pourtant facile de voir que la période classique, la phrase carrée, ne domine pas dans son style. Elle est trop régulière pour bien rendre le désordre des passions. On ne la trouve guère que dans les discours d'apparat, où sa pompe concourt à la solennité des circonstances ; et de même à ces moments de tranquillité relative, où l'esprit, capable de faire le tour d'une pensée, en exprime successivement tous les aspects. C'est monté sur six quadriges — c'est-à-dire, sans métaphore, avec six phrases de quatre vers chacune — que le discours d'Éphestion à Porus et à Taxile s'avance noblement à son terme[1]. (*Alexandre*, II, sc. 2.) Celui d'Oreste à Pyrrhus (I, sc. 2) développe une pompe à peu près semblable, quoique avec plus de variété. Mais il n'y a qu'à lire le discours de Mithridate à ses fils pour y remarquer, en général, une construction plus familière et plus courte. Et pour reconnaître jusqu'à quel point le discours de Racine peut s'affranchir de la période, il n'y a qu'à jeter les yeux sur ce fragment. C'est Achille qui parle :

1. La réponse de Taxile, bien maître de lui, a une allure pareille ; dans celle de Porus, plus fier et plus ému, le rythme se dénoue ; surtout aux moments de passion, il tend à se réduire à deux termes.

Juste ciel! Puis-je entendre et souffrir ce langage?
Est-ce ainsi qu'au parjure on ajoute l'outrage?
Moi, je voulais partir aux dépens de ses jours?
Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours?
Au pied de ses remparts quel intérêt m'appelle?
Pour qui, sourd à la voix d'une mère immortelle,
Et d'un père éperdu négligeant les avis,
Vais-je y chercher la mort tant prédite à leur fils?
Jamais vaisseaux partis des rives du Scamandre
Aux champs thessaliens osèrent-ils descendre?
Et jamais dans Larisse un lâche ravisseur
Me vint-il enlever ou ma femme ou ma sœur?
Qu'ai-je à me plaindre? Où sont les pertes que j'ai faites[1]?
(vv. 1369-1381)

L'interrogation s'offrait à nous tout à l'heure comme une figure du style; nous la rencontrons encore; ici elle dénoue les liens de la période et fait du discours une suite de lambeaux décousus. Cette désagrégation de la phrase par la passion est une des nouveautés de la langue de Racine. Des phrases d'un mot, il y en avait sans doute avant lui; Corneille en a créé, qui sont du plus fier accent (encore les affaiblit-il un peu, quelquefois, par une sorte de reprise en sourdine). Mais tandis que, chez Corneille, ces paroles sentent un peu l'emphase, elles paraissent chez Racine d'une vérité et d'une simplicité éminemment dramatiques. Je n'insisterai pas sur quelques imitations trop visibles : (*Que faut-il faire enfin, Madame?*

1. Au contraire, l'instant d'avant, quand Achille abordait le roi, son discours contenu par la *bienséance* gardait encore quelque chose du style périodique. Ces différences confirment l'observation que nous avons déjà faite.

— *M'imiter.* — *Comment prétendez-vous que je vous traite?* — *En roi*); on reconnaît là tout à fait la manière de Corneille. Celle de Racine est plus simple, mais je ne la trouve pas moins forte. En voici quelques exemples (*Androm.*, IV, 3) :

Courez au temple. Il faut immoler.....

ORESTE

Qui?

HERMIONE

Pyrrhus.

Il y a, dans *Britannicus*, plus d'un exemple de ces phrases que la vivacité du sentiment réduit à un seul mot (II, sc. 2) :

Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux.

NARCISSE

Vous?

Dans ce cas — comme dans le suivant, — c'est à un empereur qu'il est ainsi parlé. Le respect ne suffit plus à courber le geste, à arrondir les angles ; la réponse éclate, brusque et sèche (II, sc. 3) :

Et quel est donc, Seigneur, cet époux ?

NÉRON

Moi, Madame.

JUNIE

Vous?

Ces exemples montrent que Racine ne craint pas de faire sortir le tragique de la familiarité du tour. Il faudrait citer maintenant nombre de phrases dont le rythme incomplet ou irrégulier brave les

lois de la syntaxe, mais n'en traduit que mieux les soubresauts du sentiment. Ces exemples sont fort connus ; je n'en rappelle que quelques-unes :

Elle en mourra, Phœnix, et j'en serai la cause.
C'est lui mettre moi-même un poignard dans le sein.
(*Andr.*, vv. 698-699)

Je devrais sur l'autel, où ta main sacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter.
(*Athal.*, vv. 1712-1713)

Burrhus pour le mensonge eut toujours trop d'horreur.
(*Britann.*, v. 141)

Je te l'ai prédit ; mais tu n'as pas voulu.
(*Phèdr.*, v. 835)

La vivacité du sentiment ne peut affecter ainsi la phrase, sans modifier du même coup la versification. Il n'entre pas dans le plan de ce livre de montrer combien les vers de Racine diffèrent pour le rythme de ceux de ses contemporains. Ce travail a été fait, fort bien fait par plus d'un critique. Des ingénieuses et fines observations de MM. M. Souriau, G. Pellissier, M. Guyau, etc., nous ne devons retenir ici que l'essentiel, que ce qui peut intéresser, dans les vers du poète, le problème de l'action.

Au premier coup d'œil jeté sur deux couplets de Racine et de Corneille, on aperçoit immédiatement une sensible différence sous le rapport métrique. Le vers de Corneille, rigoureusement conforme à la règle classique, est formé de deux couples égaux, qui se balancent exactement autour de la césure médiane (loi de l'hémistiche). Et les vers,

en se suivant, se couplent aussi deux par deux en distiques, sous le joug combiné du sens et de la rime. Soit le couplet suivant :

> O cruel souvenir de ma gloire passée!
> Œuvre de tant de jours en un jour effacée!
> Nouvelle dignité, fatale à mon bonheur!
> Précipice élevé d'où tombe mon honneur!
> (*Cid*, vv. 245-248)

On le voit, une sorte de parallélisme exact, une symétrie absolue préside ici à l'organisation rythmique du quatrain.

Voici en regard quatre vers de Racine :

> Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer?
> Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!
> Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!
> Pour qui? Quel est le cœur où prétendent mes vœux?
> (*Phèdre*, vv. 1264-1267)

Dans ce couplet au contraire, les vers (sauf la rime) sont presque indépendants; et sur les quatre vers trois se trouvent partagés par le sens et la ponctuation en membres inégaux. Au parallélisme cornélien a succédé une dissymétrie remarquable.

A coup sûr, la versification de Racine est loin d'être taillée toute sur ce patron. Nombreux dans son théâtre sont les vers assujettis à la loi de l'hémistiche et groupés deux par deux. Mais on peut dire que sa métrique, tout en restant classiquement fidèle — toutes les fois qu'il est possible aux règles consacrées, tend en beaucoup de cas à s'en affranchir. Sous le souffle de la passion, la mesure rompt ses entraves, le sentiment vivement ému

tantôt jaillit en une exclamation animée, qui ne remplit qu'un tronçon d'hémistiche (cela se voit trois fois dans l'exemple allégué), tantôt bouillonne en flots courts et furieux :

> Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre?
> Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre?
> Qui te l'a dit?
>
> (*Androm.*, vv. 1541-1543)

D'autres fois il se déploie en nappe continue et se déborde jusqu'au milieu du vers suivant :

> Je deviens parricide, assassin, sacrilège.
> Pour qui? *Pour une ingrate, à qui je le promets,*
> *Qui même, s'il ne meurt, ne me verra jamais,*
> *Dont j'épouse la rage.* Et quand je l'ai servie,
> Elle me redemande et son sang et sa vie!
> Elle l'aime! et je suis un monstre furieux!
>
> (*Ibid.*, vv. 1574-1579)

Ces vers tumultueux, où le rythme semble réduit à sa plus simple expression et n'est plus sensible qu'aux oreilles exercées, ne sont pas rares, il s'en faut, dans la poésie de Racine. On peut dire qu'on les retrouve à tous les moments de vif émoi, d'impatience, de doute, d'amour ou de fureur[1]. La passion dans ce drame est trop active, trop constamment émue et bouillonnante, pour que le langage versifié soit uni et régulier. Ici, comme toujours, la mesure poétique va en proportion de celle du sentiment. A des âmes aussi fougueuses, une

1. *L'impatience*, v. le langage d'Hermione, sc. 3 de l'acte IV. — *L'amour*, v. les couplets d'Atalide, sc. 1, acte IV. — *Le doute*, v. le monologue de Mithridate, III, sc. 4.

expression exactement nombrée ne saurait convenir.

On saisit là une des raisons pour lesquelles le style de Racine n'admet pas le lyrisme. Le lyrisme se nourrit de la passion, mais non de la passion active et jaillissante. Dans sa première ébullition, elle est trop désordonnée pour s'assujettir à l'eurythmie de l'ode. Le chant proprement dit est toujours un « recueillement » ou une « contemplation », c'est-à-dire qu'il suppose à la fois une modération du sentiment et un loisir de l'âme qui permette à la réflexion de prendre le dessus, de régler à sa guise la sensibilité, d'en accommoder l'expression aux exigences de la lyrique. Sentiment donc, mais clarifié par la raison, contenu et régi par la volonté ; passion, tant que l'on voudra, mais momentanément délivrée du souci de l'action, et *mise au point* par l'influence concertée de l'intelligence et de la force d'âme : tel est, à nos yeux, le lyrisme. Les anciens affectaient d'y voir une sorte d'inspiration fatale, une possession divine. Les modernes y reconnaissent avec plus d'apparence le fruit d'une sérénité supérieure et d'une liberté absolue. Pour eux, l'image vraie du lyrisme est cet attelage fougueux des sentiments que tient en bride et contient la raison [1].

1. Voyez avec quelle assurance l'Aristie de Corneille dirige et fait évoluer sa passion :

Sortez de mon esprit, ressentiments jaloux ;
Noirs enfants du dépit, ennemis de ma gloire,
Tristes ressentiments, je ne veux plus vous croire.

Sérénité, raison, force d'âme, que nous voilà loin de l'homme de Racine! Il n'éprouve qu'orages et que faiblesse. Il est ballotté à tout moment d'une extrémité à l'autre, non comme une épave inerte, mais comme ce naufragé qui lutte contre les flots et tend de tout son courage défaillant vers l'inabordable rivage. Lui arrive-t-il de se croire enfin sur quelque sûr abri, il crie fiévreusement sa joie, — pure ivresse, vaine exaltation qui ne ressemble pas à un chant [1]. Et si l'amant d'Hermione lui-même

Quoi qu'on m'ait fait d'outrage, il ne m'en souvient plus.
Plus de nouvel hymen, plus de Sertorius;
Je suis au grand Pompée; et puisqu'il m'aime encore,
Puisqu'il me rend son cœur, de nouveau je l'adore :
Plus de Sertorius. Mais, Seigneur, répondez;
Faites parler ce cœur qu'enfin vous me rendez.
Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,
Vous ne me dites point, Seigneur : « Plus d'Émilie ».
Rentrez dans mon esprit, jaloux ressentiments,
Fiers enfants de l'honneur, nobles emportements;
C'est vous que je veux croire.....
(*Sertorius*, vv. 1012-1025)

Aristie a beau souffrir, elle est parfaitement maîtresse d'elle-même et dès lors le lyrisme lui devient possible. Cf. ce couplet d'Atalide (*Bajazet*, III, sc. 1) :

Non, non : il ne fera que ce qu'il a dû faire.
Sentiments trop jaloux, c'est à vous de vous taire.
Si Bajazet l'épouse, il suit mes volontés;
Respectez ma vertu qui vous a surmontés; .... etc., etc.

Ici, rien de lyrique; Atalide souffre trop, elle a trop à faire de lutter contre son cœur. La souffrance et l'action remplacent là contemplation.

1. Cf. le monologue d'Oreste : *Oui, oui, vous me suivrez...* (II, sc. 3) au couplet de Rodrigue : *Paraissez, Navarrais*, etc. (V, sc. 1). Du côté seulement de la claire allégresse nous trouvons le lyrisme.

ne ressent pas à cette minute de bonheur l'inspiration lyrique, quand donc la connaîtra-t-il ? sera-ce quand la réalité lui apparaîtra de nouveau avec son cortège de déceptions déchirantes ? Mais alors, on le sait, ce sera le tour de la démence, et il n'est pas de plus mauvaise inspiratrice des paroles savamment rythmées. Ces passions furieuses, donc incapables de mesure, rompent l'harmonie de l'expression. Elles jaillissent en pensées décousues, en paroles tumultueuses ; nulle ode possible au sein d'un tel désordre.

Dans l'entre-deux de ces passions extrêmes, une autre cause — que le lecteur connaît — fait obstacle au lyrisme. Quand le personnage racinien n'est pas en proie à l'exaltation, la pensée d'attaquer ou de se défendre, la nécessité de lutter demeure alors sans cesse présente à son esprit. Nous l'avons dit, chaque dialogue du drame de Racine est un duel ; le monologue lui-même n'est pas une contemplation, mais un moment de lutte furieusement animée. L'action est de tous les instants, qui empêche les âmes de rêver, les lance toutes à la poursuite d'un but bien défini et fait de chaque mot de la langue tragique une force dont l'impulsion se communique au drame entier. Style court, par conséquent, simple et ferme, sobrement efficace, expressif et énergique ; style d'action, en un mot, et tel qu'il convenait à un théâtre tout d'action.

CONCLUSION

Fruit d'un calcul savant et d'une riche inspiration, œuvre de vérité et de beauté, la tragédie de Racine a pris place d'emblée parmi ce petit nombre de productions poétiques contre lesquelles l'oubli ne prescrit pas. Le temps n'a pu qu'ajouter à sa gloire. Après un furieux assaut, où elle a supporté presque seule l'honneur et le péril des attaques du romantisme, elle est sortie de la lutte, non seulement victorieuse, mais plus belle, plus fraîche et plus brillante. Pas un signe de décrépitude, pas une ride. Plus on tente d'étonner, de séduire notre goût, plus il se rallie à cette noble forme d'art, comme à l'expression même du beau scénique. Les somptueuses versifications du premier tiers du siècle ont obtenu certes de grands applaudissements, — et elles les méritaient; — à l'examen, elles n'ont pu faire juger moins dramatiques la nudité, la souplesse et la grâce du vers racinien. Cette persévérante et curieuse enquête

poursuivie sur l'âme humaine par les romanciers et les psychologues modernes, ne nous fait pas juger moins exacte et moins profonde la psychologie de Racine. En regard même de l'agitation imprimée à la scène par les mouvements tumultueux du drame, en dépit des magnificences de notre décoration actuelle, nous ne croyons pas — ou nous croirons de moins en moins — que la tragédie racinienne manque d'action et n'offre aux yeux qu'un médiocre spectacle. Il n'est donc pas une de ces nouveautés de l'art qui n'ait eu chez Racine sa première floraison, dont la fraîcheur, la grâce et l'éclat font l'admiration des connaisseurs.

Ce théâtre, plus brillant peut-être aujourd'hui que jamais, doit cet éclat à la possession d'un principe efficace que notre analyse s'est essayée à reconnaître. L'action, dont tout ici — mise en scène, personnages, composition et style — proclame la présence et la plénitude, à quoi se ramène-t-elle en somme, sinon, nous l'avons dit, à la vie même ? et s'étonnera-t-on que la vie, « ensemble des fonctions qui résistent à la mort », soit, pour l'œuvre qu'elle informe, un gage de perpétuité ?

Mais comment expliquer que ce drame tout animé de vie et vraiment théâtral fasse de nos jours si pauvre figure à la scène ? Pourquoi l'admiration du spectateur ne va-t-elle plus à l'unisson de celle du lecteur éclairé ? la faute en est-elle au

poète ? y aurait-il dans son œuvre une secrète faiblesse que nécessairement la rampe trahirait ?

Pour notre part, nous n'en croyons rien. Cette étude, entreprise sans parti pris, et poursuivie avec le souci du vrai, nous a révélé au contraire le caractère éminemment scénique de la tragédie racinienne. Tout y est en action, et toute action y fait spectacle ; là, tout est animé, mouvant, visible, propre donc à émouvoir l'âme et à charmer les yeux. Alors, encore une fois, comment nous expliquer la froideur trop commune des représentations de Racine, et cette sorte de trahison du théâtre ?

Selon nous, il n'en faut pas chercher la cause ailleurs que dans la perfection même d'un tel drame, ou, plus précisément, dans le caractère unique de sa beauté. Réelle et poétique à la fois, pleinement active et d'une activité exempte de tumulte et de frénésie, sensuelle sans impudeur, constamment noble sans aucun soupçon d'emphase, la tragédie racinienne traduit à plein la vie, mais la vie dans la beauté. A une époque où ce qui manque le plus n'est pas le « tempérament personnel », mais le *tempérament* sans épithète et pris dans son sens vrai, on trouve encore des acteurs forts de souffle et de passion ; mais combien qui aient du goût, c'est-à-dire un peu de cette mesure et de cette harmonie dont l'art de Racine semble la splendeur même ?

Et s'il en est — même aujourd'hui — qui nous rappellent peut-être une Champmeslé, une des

Œillets, un Montfleury (je n'ose dire un Baron), qu'ils détonnent et paraissent exilés au milieu de leur entourage ! Des troupes disparates, boiteuses, que le caprice ou l'intérêt assemble et désagrège, ne sont pas faites pour nous représenter au vrai cette tragédie d'un si juste rapport dans toutes ses parties et si parfaitement une qu'on ne peut mieux la comparer qu'à un organisme vivant. A ce drame sans « héros », et dont l'action dépend du concours harmonieux de personnages multiples, nos acteurs à vedette, nos *étoiles* ne sauraient suffire [1].

Que faudrait-il alors pour que la tragédie de Racine fît tout son effet à la scène ? Quelque miracle inouï. On rêverait d'un théâtre impossible où l'élite de nos comédiens assemblés à grands frais représenterait, dans des fêtes et devant des publics de choix, les nobles drames du cycle racinien. On rêverait d'une troupe idéale, formée d'acteurs merveilleusement versés dans l'intelligence de Racine et exclusivement voués aux rites de sa beauté. Rien de forcé, rien de laid, rien de disparate n'aurait accès dans cet asile d'harmonie. Les traditions s'y établiraient avec discernement, y seraient recueillies et transmises avec une pieuse fidélité. Et la France réaliserait par ce temple de

1. Je prévois l'objection qu'on tirerait de *Phèdre* ; mais encore était-ce un Hauteroche qui, du temps de Racine, jouait le rôle de Théramène. Nos Théramènes modernes font vraiment trop de tort à nos Phèdres.

beauté le conservatoire idéal de ce que notre poésie de théâtre — fleur somptueuse du génie français — a produit de plus rayonnant.

Mais à quoi bon rêver ? Contentons-nous du possible. Saluons d'un geste reconnaissant les rares acteurs qui, de nos jours encore, parent ici ou là de brillant ou de grâce les énergies profondes d'une Phèdre, d'un Joad, d'une Iphigénie. Surtout, que chacun de nous apprenne à se représenter à lui-même, en esprit, ce drame que l'esprit a conçu et ne cessera pas d'animer.

Vu et lu
En Sorbonne, le 9 janvier 1900,
Par le Doyen de la Faculté des
Lettres de l'Université de Paris,
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer.
Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris,
GRÉARD.

ERRATUM

Page 82, au lieu de :

Au moins si j'avais pu préparer *mon* visage,

Lire :

Au moins si j'avais pu préparer *son* visage.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

LA SIMPLICITÉ D'ACTION.

CHAPITRE I. La Simplicité..... 3
CHAPITRE II. La Durée..... 30
CHAPITRE III. Le Lieu..... 54
CHAPITRE IV. Le Décor..... 72
CHAPITRE V. Narration et Spectacle..... 87

DEUXIÈME PARTIE.

LES PRINCIPES D'ACTION.

CHAPITRE I. Le Personnel Tragique..... 119
CHAPITRE II. Le Destin..... 136
CHAPITRE III. Les Confidents. Le Chœur..... 155
CHAPITRE IV. L'Amour..... 176
CHAPITRE V. La Vie..... 208
CHAPITRE VI. Le Monologue et la Vie..... 231

TROISIÈME PARTIE.

LA STRUCTURE ET LE STYLE.

CHAPITRE I. La Structure du Drame et de l'Acte.. 257
CHAPITRE II. La Scène et le Dialogue..... 279
CHAPITRE III. Le Style..... 307
Conclusion..... 329

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS